DIE ANFÄNGE

DES

MONUMENTALEN STILES

IM MITTELALTER.

EINE UNTERSUCHUNG

ÜBER DIE ERSTE BLÜTEZEIT FRANZÖSISCHER PLASTIK.

VON

DR. WILHELM VÖGE.

MIT 58 ABBILDUNGEN UND 1 LICHTDRUCKTAFEL.

STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1894.

DIE ANFÄNGE

DES MONUMENTALEN STILES

IM MITTELALTER.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/dieanfangedesmon00voge

DIE ANFÄNGE

DES

MONUMENTALEN STILES

IM MITTELALTER.

EINE UNTERSUCHUNG

ÜBER DIE ERSTE BLÜTEZEIT FRANZÖSISCHER PLASTIK.

VON

DR. WILHELM VÖGE.

MIT 58 ABBILDUNGEN UND 1 LICHTDRUCKTAFEL.

STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1894.

Strassburg, Universitätsbuchdruckerei von J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel).

GUSTAV VON MEVISSEN

ZUGEEIGNET.

VORREDE.

Die hier gebotene Arbeit ist nicht etwa der erste Band einer Geschichte der französischen Plastik.

Eine solche auf neuer Grundlage aufzubauen, ist das Werk eines Lebens und vielleicht bei dem jetzigen Stande der Forschung nicht einmal anzuraten. Die früheren Jahrhunderte bis zum Beginn des 12. sind noch so gut wie unerforscht; Louis Courajod ist meines Wissens der einzige, der auf Grund eines eingehenden Studiums der Monumente über diese Anfänge gehandelt hat.[1]

In der Meinung, dass auf diesem Gebiete ein kritisches Studium an jeder Stelle einsetzen könne, wandte ich mich gleich der figuralen Plastik grossen Stiles zu, der französischen Statuarik.

Ich stiess hier auf Verwandtschaften zwischen den Werken des französischen Südens, der Provence, und solchen, die im Norden, im Bereiche der gothischen Baubewegung entstanden waren. Die bisweilen vermutungsweise aufgestellte These, dass die französische Bildnerei vom Süden nach dem

---

[1] In seinen Vorlesungen über französische Plastik in der École du Louvre.

Norden gekommen sei, schien endlich festere Gestalt zu gewinnen, die Schranken zwischen den einzelnen Gruppen schienen zu fallen.

Indem ich die Frage nach den Beziehungen zwischen den verschiedenen Schulen weiter verfolgte und bemüht war, diese Untersuchungen auf den ganzen gallischen Boden auszudehnen, entstand das vorliegende Buch.

Es kommt mir hier allerdings nur darauf an, festzustellen, inwieweit der so wichtigen nordfranzösischen Gruppe von den übrigen Schulen vorgearbeitet sein möchte. Letztere sind hier daher nur insoweit herangezogen, als sie für jene von Bedeutung schienen, und nur für die nordfranzösische Plastik mit ihrem Mittelpunkte in Chartres ist eine eingehende Darstellung versucht.

Das Problem, das sich dabei in den Vordergrund schob, war die Entstehung des nordfranzösischen Stiles.[1]

Ich glaubte die Darstellung hier auf die ältere Schule des 12. Jahrhunderts beschränken zu müssen. Diese bildet ein völlig in sich geschlossenes Ganzes; man darf sie für sich behandeln, etwa wie das Werk eines bestimmten Meisters. Jedoch galt es schon hier die Fäden aufzuzeigen, die diese ältere Kunst mit der des 13. Jahrhunderts verbinden.

Die Aufgabe war in manchem Bezug eine undankbare; vielleicht ist kein Gebiet so reich an un-

---

[1] Vgl. dazu die Einleitung.

gelösten Problemen wie dieses; kritischen Detailuntersuchungen konnte man hier nicht ausweichen. Es war jedoch mein erstes Bemühen, ein lesbares Buch zu bieten; die leider zahlreichen Anmerkungen sollen den Text nicht beschweren, sondern entlasten. Die Abbildungen sind eine notwendige Ergänzung und gewissermassen ein Teil desselben; aber ich muss mich dagegen verwahren, dass man über die aufgestellten Thesen einzig und allein auf Grund der beigegebenen bildlichen Belege aburteilt. Denn hier und da war ein charakteristisches Werk in Photographie nicht zu erlangen, und vereinzelt liessen die erhältlichen zu wünschen. Dies betrifft besonders den Abschnitt über die Einflüsse der Languedoc.[1]

Für die mir während meiner Arbeiten von vielen Seiten gewordene freundliche Hülfe kann ich nicht genügend danken.

In Paris verpflichtete mich Gaston Maspéro, Mitglied des Instituts, durch seine immer bereite Liebenswürdigkeit. Herzlich danke ich ferner Louis Courajod und Eugène Müntz. Louis Courajod, Direktor der Abteilung für neuere Plastik am Museum des Louvre, hat mich in Paris wie in den Départements durch Rat und That in jeder Beziehung gefördert; Eugène Müntz, Mitglied des Instituts, gestattete mir in liberalster Weise die Benutzung der Sammlungen der École des Beaux-Arts und unterstützte mich vor allem auf meinen Reisen im südlichen Frank-

[1] Abb. 25 ff. auf S. 84 ff.

reich. Vielen Dank schulde ich Albert Marignan, der während meines Aufenthalts in Frankreich wie späterhin nicht abgelassen hat, mir meine Studien zu erleichtern, und meine Angelegenheit zu der seinigen zu machen.

Auch Samuel Berger kam mir aufs verbindlichste entgegen.

In der Bibliothèque nationale in Paris, in der reizenden Bibliothek des Trocadéro, in der Chartrerer Stadtbibliothek, im Départementsarchiv zu Marseille fand ich eine sehr freundliche Aufnahme.

Auf meinen Reisen in den Provinzen verpflichteten mich besonders Abbé Albanès in Marseille, Professor Bonnet in Montpellier, Abbé Clerval und Abbé Demolliens in Chartres, Henri Joli ebendort, Professor Joret in Aix (Provence), Gaston Milhaud in Montpellier.

George Durand, Archivar des Départements der Somme war mir ein liebenswürdiger Führer in Amiens; er gestattete mir die Durchsicht seiner reichen Sammlung von Photographieen.

Viollet-le-Duc, Bureauchef der «Commission des monuments historiques» in Paris, vermittelte mir mit grosser Güte die Erlaubnis der Librairies-imprimeries réunies zur Reproduktion zweier Abbildungen des «Dictionnaire raisonné de l'architecture française» [1] des grossen Architekten.

---

[1] Abb. 1[a] auf S. 22 u. Abb. 11 auf S. 36; entlehnt dem 8. Bande des Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle par M. Viollet-le-Duc, Paris 1866, S. 110 u. 119. Das in der Folge sehr häufig citierte Werk ist von mir regelmässig mit D. A. bezeichnet worden; das Dictionnaire raisonné du mobilier français desselben Verfassers mit D. M.

Auch in Deutschland bin ich durch Empfehlungen und Ratschläge auf's freundlichste gefördert worden. An erster Stelle nenne ich Wilhelm Bode in Berlin. Verbindlichsten Dank sage ich ferner Hugo Loersch in Bonn. Besonders herzlich danke ich Karl Lamprecht in Leipzig wie Alfred Wiedemann in Bonn. Karl Aldenhoven in Köln, mein Freund Paul Clemen in Bonn, Gustav Dehio in Strassburg, mein Freund Adolf Goldschmidt in Berlin, Heinrich Holtzinger in Hannover, Domkapitular Schnütgen in Köln, Josef Strzygowski in Graz, Paul Weber in Stuttgart haben mich in liebenswürdigster Weise unterstützt. Meine Freunde Wilhelm Spiegelberg und besonders Gabriel v. Térey, beide in Strassburg, sind mir bei der Drucklegung häufig und gern zur Hand gewesen.

Rom, im Mai des Jahres 1894.

WILHELM VÖGE.

EINLEITUNG.

Eine Untersuchung über die mittelalterliche Kunst Frankreichs bedarf nicht der Rechtfertigung. Trotz Kaiser und Reich, Frankreich ist das wichtigste Kulturland des Mittelalters, hier lebt dasselbe sein intensivstes Leben, hier gestaltet sich letzteres zu den klassischen Daseins- und Kunstformen. Allgemeinere Fragen der mittelalterlichen Kunstgeschichte, wie die nach dem «Erbe der Antike», nach dem Anteile des Orients, nach den künstlerischen Einflüssen der abendländischen Nationen aufeinander, sind auf Grund der deutschen und italienischen Monumente allein nicht zu lösen. Und das Problem der Entstehung des mittelalterlichen Stiles wird immer zunächst auf französischem Boden studiert werden müssen; erst hier enthüllt sich uns das Geheimnis des mittelalterlichen Genius.

Die Frage nach dem Ursprunge der gothischen Architektur steht in Frankreich seit langem im Mittelpunkte des archäologischen Interesses. Kein namhafter Forscher unter den älteren Archäologen, der nicht an diesem Probleme mitgearbeitet hätte. Der Herd der gothischen Bewegung, die Anlässe und

die treibenden Kräfte, die Vorstufen und der weitere Verlauf, alles das tritt nach und nach in Licht, und eine so glänzende Leistung wie Louis Gonse's Prachtwerk über die Gothik beginnt die Ergebnisse der Forschung bereits in weitere Kreise zu tragen.[1]

Ein zweites Problem von nicht minder grossem Interesse ist jedoch bis jetzt kaum angerührt worden, ich meine die Entstehung des mittelalterlichen Stiles in Plastik und Malerei.

Der ersten Blütezeit französischer Plastik im 12. und 13. Jahrhundert hat Viollet-le-Duc zwar ein Kapitel voll Enthusiasmus, voll feiner Nachempfindung und geistvoller Beobachtung gewidmet,[2] aber

---

[1] L'art gothique, Paris, Quantin 1891.

[2] D. A. Bd. VIII, S. 97 ff. Artikel „Sculpture" (1866). Eine wichtigere monographische Bearbeitung ist seitdem nicht mehr erschienen. Man ist jedoch seit langem am Werke; es heisst, eine so schwierige Aufgabe am rechten Ende angreifen, wenn man damit beginnt, das überreiche Material vor den Augen der Nation zunächst erst einmal auszubreiten. Die Schöpfung des Abgussmuseums im Trocadéro, die Ansammlung eines Schatzes an Photographieen und Abbildungen ist in diesem Falle sicherlich ein grösserer Schritt zum Ziele, als selbst die beste kritische Arbeit. Ein „Catalogue raisonné" der Abgüsse des Trocadéro ist im Erscheinen begriffen; ein erster Band, das 14. und 15. Jahrhundert umfassend, mit wertvollen bibliographischen Notizen und brauchbaren Abbildungen ausgestattet, wurde 1892 von Louis Courajod und Frantz Marcou herausgegeben. Ich gebe einige Notizen über die Sammlungen von Photographieen. Eine nach départements geordnete und leicht zugängliche Sammlung befindet sich in der Bibliothek des Trocadéromuseums; ausser einigen älteren Blättern sind es meist Aufnahmen Mieusement's und Robert's. Die Sammlung der École des Beaux-Arts ist interessant durch die und jene ältere Aufnahme. Die Schätze an Zeichnungen und Photographieen, die sich im Besitz der Commission des monuments historiques befinden (Bureau: Rue de Valois 3), sind für den Fremden nicht so leicht zugänglich; über den Bestand des Jahres 1875 vgl. E. du Sommerard, Les monuments historiques à l'exposition universelle de Vienne, Paris 1876, S. 396 ff. Manches bietet auch die grosse topographische Sammlung des Cabinet des estampes (Bibliothèque nationale): „La grande Topographie de la France." Von den Photo-

gerade die Geschichte der figuralen Skulptur, die Geschichte der Statuarik, wenn man von einer solchen im Mittelalter reden darf, ist hier trotz der Ausführlichkeit der Darstellung nicht zu ihrem Rechte gekommen; ich will gleich hinzusetzen, aus welchen Gründen.

Viollet-le-Duc war vielleicht eine zu lebendige Persönlichkeit, um ein Historiker ersten Ranges sein zu können; er schrieb die Geschichte der Plastik vom parteiischen Standpunkte des Architekten aus. Er sucht das Zusammenwirken der Künste im Mittelalter, so wie es zur Erscheinung kommt in der mittelalterlichen Kathedrale, als ein ideales hinzustellen und will nicht zugeben, dass das eigentümlich gebundene Wesen mittelalterlicher Plastik offenbar in erster Linie darauf beruht, dass die Baukunst übermächtig auf sie gewirkt hat.

Daher bezeichnet er den strengen, gebundenen Stil, den wir im 12. Jahrhundert an den Fassaden

---

graphieen Mieusement's ist eine Anzahl zu einem Tafelwerke (Lichtdruck) vereinigt und von A. de Baudot herausgegeben: La sculpture française au moyen-âge et à la renaissance, Paris 1884, fol. Auch der Photograph Giraudon, rue Bonaparte 15, besitzt eine wertvolle Kollektion von Photographieen nach mittelalterlicher Plastik. Ein älteres Publikationswerk: Recueil de sculptures gothiques dessinées et gravées par L. G. Adams, Paris 1858—1861, 2 vol. 4°. Von der sonstigen Litteratur ist hier zu erwähnen das ältere Werk von T. B. Émeric-David, Histoire de la sculpture française, erst i. J. 1872 von Paul Lacroix herausgegeben. Einen zusammenhängenden Abschnitt, reich an treffenden Bemerkungen, widmete Charles Herbert Moore der gothischen Plastik in seinem Buche über die Gothik: Development and charakter of gothic architecture, London 1890, S. 247—283. Die hierhergehörigen Abschnitte der dritten Auflage von Wilhelm Lübke's Geschichte der Plastik (Leipzig 1880) sind im allgemeinen ausgezeichnet; ebenso die Bemerkungen Schnaase's, Geschichte der bildenden Künste, Bd. V², Düsseldorf 1872, S. 566 ff.

des nördlichen Frankreichs finden, nicht als die erste kräftige Blüte nationalen künstlerischen Vermögens, sondern als verknöcherten Rest der Tradition. Er macht von aussen kommende Einflüsse und unkünstlerische, mönchische Tendenzen verantwortlich für die archaische Starre dieses Stiles, statt den Grund dafür zu suchen in den eigentümlichen Bedingnissen mittelalterlicher Produktion. Ein Abgrund scheint ihm diese Schule des 12. Jahrhunderts von der freieren Kunst des 13. zu trennen, während sie doch gerade zu dieser hinüberführt, den entscheidenden, den unwiderruflichen Schritt zur gothischen Plastik bedeutet. An keiner Stelle seiner Darstellung wird dieser wichtigsten älteren Gruppe figuraler Skulptur ein zusammenhängender Abschnitt gewidmet, und die Frage nach dem Ursprunge derselben, nach ihren verborgenen Quellen wird überhaupt nicht aufgeworfen! [1] Die ausgezeichneten Bemerkungen über die ornamentalen Schöpfungen dieser Schule, die er dann im zweiten Teile seiner Erörterung

---

[1] In dem Abschnitt über figürliche Plastik ist nur an zwei Stellen von der älteren Schule die Rede, vgl. S. 112 u 127, wo in einem Satze einige dieser Werke aufgezählt werden; vgl. dazu die Analyse einzelner Kopftypen der Statuen von Chartres und Corbeil, S. 118 ff. Viollet-le-Duc kommt übrigens häufig in seinem Dictionnaire du mobilier auf die Statuen der älteren Schule zu sprechen, ich gehe weiter unten auf die dort entwickelten Ansichten ein. In dem Artikel „Porte", D. A., Bd. VII, S. 386 ff., wird die schöpferische Leistung des 12. Jahrhunderts bei weitem nicht genügend betont (vgl. jedoch S. 393). Das Bahnbrechende des Chartrerer Portales als Komposition wird hier nicht hervorgehoben; da Viollet-le-Duc Hauptportale und Nebenportale gesondert von einander bespricht, wird die Zusammenziehung von Haupt- und Nebenportal zu einem System, die eben in Chartres zum ersten male vorliegt, nicht genügend betont; erst gelegentlich der Portale des 13. Jh. ist davon die Rede.

bringt, können über diesen Mangel nicht hinwegtäuschen.

Ich halte es für ein nicht geringes Verdienst der leider nur skizzenhaften Darstellung Louis Gonse's, das Hauptwerk dieser älteren Schule, das Westportal der Kathedrale von Chartres an den Anfang seiner Erörterung über die gothische Plastik gerückt zu haben.[1] Diese Schöpfung ist in der That von ausserordentlicher Bedeutung; wir spüren hier die ersten befreienden Flügelschläge des französischen Genius. Und sie steht inmitten einer Schule! Wie überraschend ist nicht der dichte Wuchs dieser Kunst! es ist, als ob man über gesegnete Gefilde schreitet; eine Blume steht neben der anderen; noch jetzt staunen wir über diese Fülle künstlerischen Lebens, obwohl nirgends mehr zerstört ist, als in Frankreich.

Die lebensgrosse menschliche Statue erscheint bereits in dieser Schule des 12. Jahrhunderts principiell und in Massen zur Dekoration der Portale verwendet, und wo sich erstere, wie in Chartres, zur Dreiportaligkeit erhebt, entfaltet sie bereits jenes grossartige dekorative System, das typisch bleibt für die grossen Kathedralfassaden des 13. Jahrhunderts.[2]

---

[1] a. a. O., S. 414; so übrigens auch Schnaase.

[2] „The fact that during the twelfth century a remarkable school of sculpture was developed in the Ile-de-France, in connection with the Gothic art of building, — a school in some respects far in advance of all others of the Middle Ages — has not received the attention it deserved from students of the history of art. Modern writers, following Vasari, have so generally regarded the revival of the arts as having originally taken place in Italy, and the names of Pisano

In Deutschland ist die Thätigkeit auf plastischem Gebiete eine weit weniger reiche, die Schule tritt nicht so dominierend hervor, und die Werke ersten Ranges stehen mehr vereinzelt, leuchtend wie Sterne.[1]

Das künstlerische Wesen der Nationen, die eigentümliche Richtung ihrer Begabung liegt bereits in den Schöpfungen des Mittelalters erkennbar zu Tage. Das ist es, was dem Studium dieser Kunst sein Anrecht auf Dasein und seine selbstständige Bedeutung sichert. Je tiefer man eindringt, je länger man vergleicht, um so mehr überzeugt man sich, dass festeingewurzelte künstlerische Instinkte, unveräusserliche Anlagen den einzelnen Nationen sind in die Wiege gelegt worden, dass ihren Fähigkeiten natürliche Grenzen, ihrem höchsten Streben feste Zielpunkte gegeben sind. Und bleibt nicht der grosse Genius immer ein Kind seines Volkes? Die Eigenart künstlerischer Individualitäten studieren zu wollen, wäre mittelalterlichen Kunstwerken gegenüber nicht am Platze, aber in den Schöpfungen dieser Zeit das Ringen und Erstarken nationalen Empfindens und Gestaltens aufzuzeigen, das ist vielleicht eine Aufgabe,

---

and Cimabue, as the pioneers of revival, have become so fixed in our minds, that we are naturally unprepared (so far as our knowledge is derived from the literature of the subject) to find that a no less remarkable revival had place in the west of Europe a hundred years before the great Italian awakening.“ So Moore, a. a. O., S. 247.

[1] Es fehlte in Deutschland, wie Viollet-le-Duc einmal gesagt hat, „une suite non interrompue d'efforts vers un but commun“; lettres adressées d'Allemagne à M. Ad. Lance, Paris 1856.

ebenbürtig dem Studium der grossen Genies aus der Zeit der Renaissance.[1]

Wie ist die französische Gothik so eminent französisch! wer hätte das völliger begriffen und sachgemässer erläutert, als Viollet-le-Duc? und wie ist diese Plastik, die wir uns anschicken zu studieren, so ganz und gar französischen Geistes, die Vorzüge und Abgründe seines entzückenden Wesens verratend, den Duft dieses immer blühenden Baumes gleichsam ausströmend!

Ein ausgesprochener Sinn für dekorative Wirkung redet aus diesen Kompositionen der Frühzeit; ein Drang nach Einheitlichkeit und Unterordnung massregelt den Stil des Figürlichen; und diese ciselierende Feinheit der Arbeit zeugt von der grossen Begabung des französischen Volkes für das Kunstgewerbe.

Das Meisterwerk, die Königspforte von Notre-Dame de Chartres, bildet den vornehmsten Gegenstand unserer Betrachtung; von Chartres aus gehen die Fäden nach verschiedenen Seiten auseinander, und wie durch einen Schleier erkennen wir hier die weiter zurückliegenden Quellen dieser Kunst.

Neben Chartres steht dann Saint-Denis, für die weitere Entwicklung nicht minder wichtig als jenes und als das Werk Suger's von besonderem Reiz.

---

[1] Vgl. Schnaase über die deutsche Plastik des Mittelalters, a. a. O., Bd. V², S. 577 ff.; Viollet-le-Duc, Lettres etc., S. 70 ff., D. A., Bd. VIII, S. 158.

Die Portale dieser Schule bilden zu gleicher Zeit eine ikonographisch in sich abgeschlossene Gruppe, es sind fast durchweg «Königsportale». Als solche haben sie zusammen mit den Grabdenkmälern als die ersten mittelalterlichen Monumente das Interesse der archäologischen Forschung erregt.[1] Uns liegt es fern, das Ikonographische zum Ausgangspunkt der Untersuchung zu machen. Die Richtung mittelalterlicher Kunstforschung besonders in Deutschland geht seit dem Vorgange Springer's zu einseitig auf die Deutung des Inhalts der Bildwerke; man zieht es vor, sich an der Hand ikonographischer Vergleichung rasch über weite Strecken zu orientieren, statt nach dem Wesen der Kunstwerke zu fragen und den Versuch zu machen, in die Werkstatt der Kunst hinunter zu steigen. Die Kunstwerke, auch die unvollkommenen und mittelalterlichen, auffassen als Geschöpfe eines künstlerischen Geistes, als Gebilde einer Künstlerhand[2] und Einblick zu gewinnen suchen in den verborgenen Process der Stilbildung, das ist für uns, wie ich meine, das erste und das letzte.[3] Woher kommt ihnen ihre seltsame Schön-

---

[1] Die Bezeichnung „porte royale" kommt nicht etwa daher, dass die französischen Könige durch dieselbe einzogen; dieser Grund, den auch der alte Geschichtsschreiber der Chartrerer Kirche, Vincent Sablon, angiebt (Histoire de l'auguste et vénérable église de Chartres, Chartres 1671), ist später untergeschoben. Die Bezeichnung geht in altchristliche Zeit zurück; vgl. Gregor von Tours, lib. IV, c. XIII: „Ad regias aedis sacrae, quae tunc reseratae fuerant, adpropinquant."

[2] „Ces imagiers ne sont rien moins que naïfs." Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VIII, S. 172.

[3] Ich will hier nicht versäumen, den geistvollen Aufsatz Robert Vischer's: „Zur Kritik mittelalterlicher Kunst" zu nennen (vgl. dessen

heit? warum so eigenartig, so ab- oder ausgeartet? Warum — so «hässlich»?

Bei dieser Art Fragestellung wird zwar technischen Erörterungen gelegentlich ein breiterer Raum gegönnt werden müssen, denn im Mittelalter, wie immer in Zeiten primitiverer Kunstübung, sind der Stil, die Form noch aufs innigste verwachsen mit den technischen Bedingnissen. Aber nicht das mittelalterliche Kunstwerk einzig und allein aus technischen Gesichtspunkten heraus begreifen und aburteilen zu wollen, ist die Meinung, sondern zu sehen, wie weit und wie tief uns die völlige Obacht auf seine technischen und tektonischen Voraussetzungen hineinzuführen vermag in die Welt künstlerischer Gedanken und Absichten. Was wäre die Geschichte, wenn wir es nicht vermöchten, in den Resten vergangener Jahrhunderte den lebendigen Geist zu grüssen![1]

„Kunsthistorische Studien", 1886). Vischer versucht hier, „den ‚Byzantinismus', im gebräuchlichen stilkritischen Sinne des Wortes ..., den extremen Schematismus, welcher so weite Strecken des mittelalterlichen Kunstgebietes beherrscht", auf Grund künstlerischer und technischer Erwägungen aesthetisch zu begreifen.

[1] Worin beruht doch das unvergleichliche Verdienst von Viollet-le-Duc's „Dictionnaire"? Er setzt die Archäologie um in Aesthetik. Er schreibt die Geschichte der mittelalterlichen Architektur mit den Interessen und von den Gesichtspunkten des Künstlers aus, er arbeitet an der Wiederentdeckung der künstlerischen Instinkte und Ideen. Was sind alle Ausstellungen im einzelnen gegenüber einer so genialen Leistung im allgemeinen!

I. TEIL.

DIE ROMANISCHE PLASTIK

DER PROVENCE,

DER LANGUEDOC UND DER BOURGOGNE

IN IHREN BEZIEHUNGEN

ZUR NORDFRANZÖSISCHEN SCHULE.

„Constat circa annum 1150 Provincialium poesim in septentrionales regiones gliscere coepisse."
A. Jeanroy.

1. KAPITEL.

DIE KOMPOSITION DER CHARTRERER KÖNIGSPFORTE.

Das Westportal der Kathedrale von Chartres[1] mit seiner dreifachen Oeffnung, dem verschwenderischen Reichtum an Reliefs und Statuen überrascht durch die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Komposition.

Das gilt schon ikonographisch. Wir finden auf dem rechten Bogenfelde das Christuskind auf dem Schosse der Mutter nebst Scenen der Jugendgeschichte, gegenüber die Auffahrt Christi zum Himmel,[2] in der Mitte die Herr-

---

[1] Département Eure-et-Loir, vgl. die Tafel; von der Litteratur notiere ich nur das Wesentliche.

Zu Grunde zu legen ist die noch im Erscheinen begriffene zweite Ausgabe der Monographie de la cathédrale de Chartres, par l'abbé Bulteau (Chartres 1887 ff.), deren zweiter Band die ausführliche Beschreibung des Aeusseren enthält; die erste Ausgabe: Description de la cathédrale de Chartres, Chartres et Paris 1850, 8°; von älteren Beschreibungen wäre noch die von Gilbert zu nennen: Description historique de l'église cathédrale de Notre-Dame de Ch., Chartres, 1824, 8°. Die Chartrerer Bibliothek besitzt eine ältere handschriftliche Beschreibung der Portiken vom Abbé Brillon, Hs. Nr. 1099 (H. l. 15), vgl. Nr. 1131. Die von Didron, Lassus und Amaury Duval zur Zeit des Julikönigtums (de Salvandy) mit Begeisterung begonnene Publikation (vgl. Didron, Annales archéologiques, Bd. 27, S. 18 ff.) ist immerhin zu einem guten Ende geführt. Paul Durand versah die vorhandenen Tafeln mit einem Texte: Monographie de Notre-Dame de Chartres, Explication des planches par M. Paul Durand, Paris 1881. Die zahlreichen älteren Abbildungen, nach den Skulpturen des Westportals, kann ich hier nicht aufführen; ich verweise auf Hennin, Les monuments de l'histoire de France, Paris 1856 ff., Bd. III, S. 99 f., vgl. II, S. 206; ich erwähne noch Chapuy et Jolimont, Vues pittoresques de la cathédrale de Chartres, Paris 1828, Cathédrales françaises, Bd. I, und Jules Gailhabaud, L'architecture du Ve au XVIIe siècle, Bd. I, Paris 1858. Von neueren Publikationen: Adams, a. a. O., 1. Heft, Taf. 4; 3. Heft, Taf. 17, 133, 137; Baldus, Les monuments principaux de la France, Paris 1875; Baudot, a. a. O., Taf. XXI; vgl. ferner die Abgüsse im Trocadero, Nr. 27—51.

[2] Dass diese Scene als eine Himmelfahrt Christi zu deuten ist, wird unten nachgewiesen werden.

lichkeit des Thronenden: Beginn, Abschluss und Krönung des Lebenswerkes — konnte man dieses Erlöserdasein glücklicher zusammenfassen? Und scheint nicht hier am Eingange der Kirche die Erinnerung an das Leiden Christi mit feinem Takte vermieden?[1] erst im Allerheiligsten trat dem Gläubigen die schmerzliche Gestalt des Crucifixus entgegen.

An den vorspringenden Gewänden der Portale eine ununterbrochene Reihe von — ursprünglich vierundzwanzig[2] — lebensgrossen Statuen der Vorfahren Christi,[3] Männer und Frauen meist in königlicher Gewandung. Die siegreiche Laufbahn des Helden wird durch die Erzählung von seiner königlichen Herkunft erläutert und begründet; es ist echt mittelalterliche Heldenhistorie.

Die Statuen lehnen an ebenso vielen Säulen; über denselben, zu friesartig fortlaufendem Streifen sich aneinanderreihend, die Kapitäle, an denen sich noch einmal, in kleinerem Masstabe, ein evangelischer Cyklus entfaltet. Die übereinander vorspringenden Archivolten der drei Portale umziehen die drei Tympanen wie mit dichten Kränzen von Scenen und Figuren.

Auch hier vermissen wir nicht die bedachtsam ordnende Hand. Den thronenden Christus mit den Aposteln umgibt die Gruppe der apokalyptischen Greise und ein Kranz von Engeln; um die Seitentympanen sind Darstellungen menschlicher Thätigkeiten angeordnet, links

---

[1] Der Kruzifixus findet sich auch in dem ausführlichen Cyklus nicht, der die Kapitäle schmückt; vgl. Bulteau, a. a. O., Bd. II, S. 36 ff.

[2] Nur 19 z. T. verstümmelte Figuren blieben erhalten; die für Gaignières angefertigte Zeichnung des Portals (vgl. Henri Bouchon, Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières, Paris 1891, Bd. II, S. 198 f. auch S. 395; diese Zeichnungen sind der Grande topographie de la France des Cabinet des estampes in Paris, Département Eure-et-Loir, einverleibt) zeigt es bereits in demselben Zustande, doch ist hier die jetzt kopflose Statue rechts neben dem linken Seitenportal mit einem kronenlosen, bärtigen Kopfe versehen, was dem ursprünglichen Zustande entsprechen möchte.

[3] Vgl. über die Deutung der Statuen den Abschnitt: „Ikonographische Rätsel", II. Teil, 2. Kapitel.

die Beschäftigungen des Landmannes im Wechsel der Monate verbunden mit den Tierkreiszeichen, rechts die sieben freien Künste mit ihren Vertretern. Dieser Parallelismus ist nicht unbeabsichtigt. Denn dass der Künstler diese zwei Kreise von Scenen, links die Monatsbilder, rechts die Künste, unter einen gemeinsamen Gedanken zusammenfasste, dafür, scheint mir, hat er selbst in naiver Weise Zeugnis abgelegt: Zwei der Darstellungen der linken Seite nämlich[1], die dort nicht mehr Platz fanden, sind an der rechten mit untergebracht; dies ist nicht etwa durch eine ausführende Hand versehen worden, sondern schon dem Plane eigen.

Also ein einheitlich durchdachtes ikonographisches Ganzes, in der Durchführung Spuren eines jugendlichen Tastens, das noch nicht aller Schwierigkeiten Herr wird.

Analysieren wir die künstlerische Seite der Komposition, und es wird uns derselbe Geist entgegentreten.

Es lag hier eine eigentümliche Schwierigkeit vor: Ein dominierendes Mittelportal und zwei schmälere Seitenpforten sollten auf verhältnismässig engem Raume[2]

---

[1] Es sind zwei Tierkreiszeichen. Das in den Monatsbeschäftigungen und Künsten angeschlagene Thema erscheint in den 12 kleinen Statuetten, welche die die Portale trennenden Pilaster schmücken, wieder aufgenommen; wir finden hier unter anderen einen Schlachter, einen Waffenschmied, einen Kaufmann (?); aber es fehlt diesen Darstellungen die cyklische Geschlossenheit, daneben stehen Figuren von Propheten oder Aposteln. Bulteau, a. a. O., Bd. II, S. 70 vermutete, dass es sich hier um die Darstellung von Donatoren handele, „soit dans la personne de leur saint patron, soit dans l'exercice de leur art"; dies scheint mir jedoch fraglich; es liegt hier vielleicht eine rein dekorative Verwendung von allerhand Motiven vor, die gerade zur Hand waren. Dasselbe gilt von den verwandten Darstellungen an den Thürpfosten, wo wir Propheten und Engelfiguren, einen Musicierenden, einen Mann mit Szepter etc. durcheinander finden.

[2] Die Breite der Portalanlage, die sich ursprünglich um die Tiefe der Türme weiter rückwärts befand und erst nach dem Brande von 1194 an ihren jetzigen Platz versetzt wurde, war durch die Breite der älteren Kirche bestimmt. Das Mittelportal entsprach dem Hauptschiffe, die Seitenportale den Nebenschiffen; bei dem Neubau des 13. Jahrhunderts erhielt das Hauptschiff die Breite von Haupt- und Nebenschiffen der alten Kirche, so dass sich nunmehr die drei Portale in das Mittelschiff öffneten.

zu einer gedrängten Komposition von einheitlicher Wirkung verbunden werden. Es kam darauf an, einerseits die drei Glieder durch stark accentuierte durchlaufende Horizontallinien zusammenzuhalten, andererseits schien es nötig, das Mittelportal durch grössere Dimensionen der Oeffnung und entsprechend grössere Verhältnisse des Aufbaues auszuzeichnen. Der Künstler, scheint es, war sich nicht recht bewusst, dass diese beiden in der Sache liegenden Forderungen mit einander in gewissem Widerstreite stehen; er versucht es, beiden gerecht zu werden.

Er legt das Mittelportal zwar weit breiter an, entschliesst sich aber, alle drei Thüröffnungen gleich hoch zu nehmen. Dadurch gewinnt er gleiche Höhe aller Säulenkapitäle und über denselben ein fortlaufendes Gesimse; sämtliche Säulen stehen überdies auf gleich hohen Sockeln. Zwischen und über diesen durch das Ganze hindurchlaufenden Horizontalen nun eine an Haupt- und Neben-Portal verschiedene Gliederung des vertikalen Aufbaues. Man vergleiche die Tympanen! das mittlere wird, obwohl höher, nur in zwei Teile zerlegt, über den Seitenportalen ist zwischen dem Thürsturz und dem eigentlichen Giebelfelde noch ein zweiter Reliefstreifen eingeschoben, jenes fällt also dementsprechend kleiner aus, uud die hier angebrachten Figuren treten neben dem thronenden Christus des Mittelportales zurück. Interessant ist nun insbesondere ein Studium der grossen Statuen an den Gewänden. Der Künstler schiebt an den Seitenportalen zwischen Statue und Kapitäl ein Zwischenglied ein: die mit architektonischen Zwergmotiven dekorierten Baldachine. Es wird der lange Säulenschaft hier künstlich maskiert; wie an den Tympanen soll auch an den Wandungen durch die absichtlich kleinlicheren Proportionen der nebensächliche Charakter der seitlichen Teile betont werden. Dabei ist nun allerdings die oben angedeutete Schwierigkeit nicht beseitigt worden; das Ueble ist, dass die an Haupt- und Nebenportalen doch so ganz

verschieden hoch angebrachten Statuen in ununterbrochener Reihung nebeneinander stehen; gerade an einer dem Auge sich aufdrängenden Stelle an den zwischen den Portalen vorspringenden Pilastern, treten infolgedessen Figuren von wesentlich verschiedener Schulterhöhe unvermittelt nebeneinander.[1] Offenbar hat der Künstler mit der Enge des zur Verfügung stehenden Raumes nicht genügend gerechnet; aber ist nicht auch hier durch die naive Art der Durchführung die künstlerische Idee eher verraten als verhüllt worden? Jedenfalls haben wir hier — ikonographisch wie künstlerisch angesehen — ein auf Gesamtwirkung berechnetes Ganzes.

Eine Komposition wie diese ist gewiss aus einem Kopfe hervorgegangen; das wird uns allerdings nicht hindern, mehrere «Hände» zu scheiden[2]; die Statuen ganz rechts und ganz links, an den äusseren Wandungen der Seitenportale, sind zum Beispiel von anderer Hand als die zusammenhängende Mittelgruppe. Dadurch erklären sich sofort eine Reihe von Inkongruenzen in Stil und Anordnung. Die letztere ist es, die uns an dieser Stelle interessiert. Wir beobachten am Hauptportale eine Abstufung der Statuen; sie verjüngen sich nach der Tiefe zu; das ist zumal an der linken Seite so deutlich, dass gar kein Zweifel ist, der Künstler arbeitet bewusst auf einen dekorativen Effekt hin. Hätte er die Eintiefung des Portales durch einen perspectivischen Kunstgriff kompensieren wollen, so musste die Anordnung der Figuren die umgekehrte sein, er hätte die längste Figur an dem vom Auge entferntesten Platze aufstellen müssen. Setzte er die kleinste an diesen Punkt, so bezweckte er vielmehr, die Vertiefung des Portals durch den Schein noch zu unterstützen. Hinzu kommt noch ein zweites: die in der Portaltiefe befindlichen Figuren stehen am

---

[1] Es ist das jetzt weniger auffallend, da rechts eine der betreffenden Statuen fehlt, links eine derselben verstümmelt ist.

[2] Vgl. das Genauere im II. Teil, 1. Kapitel.

höchsten; auch das ist nicht willkürlich; den Beweis giebt uns der Sockel gleich links neben der Oeffnung des Portales: derselbe ist um etwa zwei Hände breit angestückt, es lag also nachweislich die bestimmte Absicht vor, die Figur in dieser Höhe aufzustellen. Was hier vorliegt, ist offenbar eine künstliche Hebung des Augenpunktes. Erst wenn man sich dessen bewusst geworden ist, versteht man den eigentümlichen aesthetischen Eindruck, den das Portal macht. Es umschwebt diese Figuren wie ein Zauber, sie ziehen das Auge unwillkürlich in das Innere hinein; der Blick hebt sich, wie von selber emporgetragen, und fällt, an den Statuen hinaufgleitend, auf den thronenden Christus, auf die im Halbdunkel dahinter liegenden Gewölbe des Schiffes.[1] Dass an den Seitenportalen die Komposition nicht gelungen ist, liegt eben ganz sichtlich daran, dass hier der Künstler des Mittelportals mit einem anderen zusammenarbeitete. An den zwei äussersten Portalwangen nämlich (ganz rechts und ganz links), die wir aus stilistischen Gründen anderen Kräften zuweisen müssen, ist auch von einer Verjüngung der Figuren nach der Tiefe zu keine Spur. Hier hat man ganz einfach die Figuren symmetrisch zu einander angeordnet, d. h. man betont mehr oder minder deutlich die mittelste derselben, sie wird etwas höher angebracht (man vergl. die Fussspitzen!), sie ist durch eine besonders reiche Gestaltung des Sockels aus-

[1] In Chartres fehlt der centrale Thürpfeiler, es war hier niemals ein solcher vorhanden; der Eindruck bei geöffnetem Portale ist darum ein besonders grosser. Ich vermag die Begeisterung Violletle-Duc's für das Motiv des Trumeau's nicht zu teilen; einigermassen befriedigend ist die Wirkung nur, wenn die Thürflügel geschlossen sind; sind sie geöffnet, und das sind sie doch bei allen festlichen Gelegenheiten, so erscheint der freie Durchblick durch den Pfeiler versperrt; man empfindet, dass dieses Motiv nur aus technischen Rücksichten erfunden ist; andererseits erscheint der Pfeiler zu schmal und schwächlich, um Tympanon und Thürsturz wirklich zu tragen. Dass sich das Mittelalter aus Not zu diesem Motive entschlossen hat, beweisen die zahlreichen Ausflüchte, die man in romanischer Zeit versucht hat.

gezeichnet; auch ist sie entweder die grösste (rechts), oder hat doch wenigstens die grösste Kopfhöhe (l. Seite). Dagegen beobachten wir an den Statuen der inneren, an das Hauptportal angrenzenden Gewände der Seitenthüren, die mit denen des Hauptportals auch stilistisch zusammengehören, nun in der That auch im Ganzen dasselbe Princip der Gruppierung wie dort:[1] die äusserste Statue ist wieder die grösste, durch eine auffallende und grössere Bildung von Sockel (und Baldachin?) besonders hervorgehoben, die Figur unmittelbar neben der Oeffnung der Thür steht auch hier am höchsten.

Man fragt wohl mit Recht: darf man dem mittelalterlichen Künstler so viel Feinheit dekorativer Berechnung auch wirklich zutrauen, und ist der thatsächlich vorhandene aesthetische Reiz dieser Komposition auch voll und ganz vom Künstler vorausgesehn worden? Man wird kaum irren, wenn man annimmt, dass die verschiedene Länge dieser Statuen ihren ersten Anlass hatte in der einfachen Thatsache, dass die dem Bildhauer zugewiesenen Blöcke[2] eben mehr oder minder ungleich lang waren.[3] Es scheint, es ist diesen alten Meistern gar nicht in den Sinn gekommen, zu Gunsten etwa einer vollständigen Gleichmässigkeit ihrer Statuenfamilie einzelne besonders schöne Blöcke um eine Kopflänge kürzen zu wollen. Legen nicht die Statuen selbst dafür Zeugnis ab? Ueberall reicht der Nimbus der Köpfe bis an den oberen Rand des Blockes heran, während sich andererseits die Füsse bis an das untere Ende desselben auszustrecken bemüht sind, es bleibt kaum Platz für einen

---

[1] Die Erhaltung der betreffenden Gruppen gestattet nur ein ungefähres Urteil.

[2] Bei den Statuen des Hauptmeisters entspricht die Länge des Blockes stets der der Figur, bei zweien der übrigen Statuen ist auch noch der Baldachin über derselben mit aus demselben Blocke genommen worden.

[3] Die weiter unten folgende Analyse des Stils wird eine solche Auffassung vollauf rechtfertigen.

knapp und aphoristisch gebildeten Sockel; ja es hängt vereinzelt das lange Gewand der Frauen noch über denselben hinaus! Und begreifen wir nicht erst jetzt eine Ausnahme, welche die bei der Gruppierung der Statuen massgebenden Gesichtspunkte zu durchbrechen scheint? ich meine die überlange Frauenfigur rechts vom Hauptportale, die zwar geschickt genug in die Reihe hineingestellt ist, um nicht über die Köpfe der übrigen Figuren hinauszulugen, deren Füsse aber doch noch tiefer hinunterreichen als die ihres äusseren Nebenmannes. Der Meister gruppierte also die ihm sozusagen gegebenen Grössen mit feiner künstlerischer Ueberlegung; er gelangt vermöge eines richtigen künstlerischen Instinctes oder durch praktisches Experiment zu jener glücklichen perspectivischen Abstufung der Komposition, deren eigentümlichem aesthetischen Eindrucke sich kein empfindsames Auge entziehen wird.

2. KAPITEL.

DIE EINFLÜSSE DER PROVENCE AUF DIE NORDFRANZÖSISCHE PLASTIK UND DIE AUSBILDUNG EINES ORIGINALEN STILES IM NORDEN.

Das Problem, das uns hier in erster Linie beschäftigt, ist der eigentümliche Stil der Statuen;[1] seine seltsame Gebundenheit ist von jeher aufgefallen und die Quelle aller Irrtümer, die sich an diese Figuren geheftet haben. Der Stilcharakter erweckte hier die Vorstellung eines besonders hohen Alters, man taufte die Figuren auf die Namen des ältesten, des merovingischen Königsgeschlechtes. Beim Blättern in Montfaucon's Monumens de la monarchie françoise wurde mir erst klar, wie diese

[1] Wir haben im folgenden in erster Linie die Statuen des Hauptmeisters im Auge.

Meinung entstehen konnte. Der Grund liegt in dem freien und malerischen Stile der authentischen Portraits der Karolinger. Neben den Portraitdarstellungen in den Handschriften Karls des Kahlen oder Lothars mit der Breite und Weichheit ihrer Modellierung mussten sich diese Säulenstatuen allerdings wie die Vertreter einer älteren Generation ausnehmen. [1]

In ihrer ganzen Länge mit dem Säulenschafte [2] verwachsen, schweben diese Figuren, auf gebrechlichen Konsolen fussend, zwischen Erde und Himmel. Selbst säulenhaft, die Schultern schmal, brustlos die Frauen wie die Männer, die Gliedmassen unter dem Faltenwerk der Gewänder verborgen, nur mit den Unterarmen agierend, den Kopf hoch, das Kinn angezogen, so erscheinen sie wie Wesen einer anderen Welt, einer offenbar unvollkommneren, wenn auch nicht gesetzlosen. Was diesen Eindruck noch steigert: sie sind ohne lebendige Beziehung zum Beschauer und zu einander. Keine Hand streckt sich vor, kein Gesicht wendet sich zur Seite, kein Attribut verrät ein persönliches Erlebnis; ein Scepter, einen

---

[1] Merkwürdig, dass die alte These noch heute ihre Beweiskraft nicht verloren hat; Hermann Weiss versucht noch in der zweiten Auflage seiner Kostümkunde, diese Figuren für die Schilderung merowingischer Tracht heranzuziehen; auch herrscht noch hier und da die Tendenz, diese Figuren zurückzudatieren. Buhot de Kersers möchte die verwandten Statuen von Bourges in das 9. oder 10. Jahrhundert hinaufrücken!

[2] Man vgl. zum folgenden die gute Charakteristik Lübke's in dessen „Plastik", Bd. I[3], S. 426. Ich habe allerdings nicht den Eindruck von „kommandierten Dienern", die Figuren sind feierlich und majestätisch, wie das auch von Viollet-le-Duc, von Rigollot (Histoire des arts du dessin. Paris 1863, Bd. II, S. 74 ff.) und anderen ist betont worden; auch kann man nicht von einer gesenkten Kopfhaltung sprechen, das Kinn ist angezogen. Man hat geradezu eine eigene Terminologie erfunden, um diesem Stile gerecht zu werden. Pottier sprach von colonnes habillées, Langlois von draperies en bottes d'asperges, Viollet-le-Duc nannte sie „emmaillottées dans leurs vêtements comme des momies dans leurs bandelettes" (D. A., Bd. VIII, S. 118), an anderer Stelle spricht er von den „plis en tuyaux d'orgues", etc.

Rollenstreifen oder ein Buch in der Hand, scheinen sie mehr zu vegetieren als zu leben.[1]

Die Statuen sind dabei architektonisch völlig funktionslos,[2] sie sind keineswegs in den Dienst der Architektur getreten, sie scheinen nur in ihren Schutz geflüchtet zu sein, « man sieht, sagt Lübke, wie die Plastik sich hier der Architektur aufgedrängt hat ». Diese Architektur selbst ist nur ein der Mauer vorgelegtes Scheingerüst, man könnte die Säulen ruhig fortnehmen ohne die oberen Teile zu gefährden.[3]

Ich lasse es dahingestellt sein, inwiefern diese eigentümliche Verbindung beider Künste theoretisch zu rechtfertigen ist; sicherlich ist der merkwürdige Stil dieser Plastik nur aus der engen Gemeinschaft derselben mit der Architektur heraus zu begreifen, und sicherlich ist das Ganze eine Schöpfung von einheitlicher aesthetischer Wirkung. Der Stil ist nicht berechtigungslos in dem Zusammenhange dieser Komposition; trotz der Abnormität und Starrheit gewinnen die Figuren an der Stelle, wo wir sie finden, das Ueberzeugende des Lebens. Und mit welcher fast drohenden Wucht tritt nicht dieser Stil hervor; er ist wie nach einem festen Gesetze gestaltet.

Dass es sich hier um eine That bewusster künstlerischer Konsequenz handelt, ist besonders von einigen

---

[1] Lebeuf bemerkt einmal: „ces figures ... n'étoient dans l'idée des sculpteurs que des symboles“ (vgl. Histoire de l'académie royale des inscriptions, Bd. XXIII, Paris 1756), ein Wort, das durch den Stilcharakter angeregt wurde.

[2] Man hat diesen und ähnlichen Figuren gegenüber sehr mit Unrecht von Kariatiden gesprochen; vgl. u. a. E. Hucher, Études sur l'histoire et les monuments du département de la Sarthe, Le Mans und Paris 1856, S. 41 ff., „absolument comme les cariatides grecques“; dagegen u. a. Charles-Herbert Moore, a. a. O., S. 254.

[3] Die Last der Archivolten wird unmittelbar von der Mauer aufgenommen; vgl. die technische Analyse des mittelalterlichen Säulenportals bei Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VII, S. 406.

deutschen Forschern bereits empfunden worden,[1] aber man hat es nicht bewiesen. Wie vermöchte man auch in das Geheimnis dieser Schöpfung einzudringen, so lange man ihre Quellen nicht kennt. Das Schöpferische einer längst verblichenen Leistung scharf zu erfassen, und strahlend wie am ersten Tage wieder aufleuchten zu lassen, das ist auf dem Wege aesthetischer und technischer Analyse allein nicht möglich. Auch genügt es dazu nicht, das Werk mit anderen Schöpfungen der Zeit zu vergleichen, man muss vielmehr diejenigen Kunstwerke nachweisen können, auf die es unmittelbar zurückgeht. Erst wenn wir die Quellen auffinden, vermögen wir zu sagen, wie die Chartrerer Meister denn eigentlich verfahren sind, vermögen wir in ihren Werken originale Leistung und traditionelles Erbe zu scheiden; die erstere wird klar zu Tage treten, die Tradition zu ihrem Rechte kommen. Denn vorausgesetzt selbst, dass den Chartrerer Künstlern ein gleicher ikonographischer Cyklus, dass ihnen eine ältere Darstellung der Genealogie Christi nicht vorlag, wer möchte annehmen, dass sie ihre Gestalten gleichsam mit Leib und Seele erschaffen hätten? «il faut toujours dans les arts trouver un point de départ»,[2] ein originaler Stil «saugt sich nicht aus den Fingern».

Es ist bisher von niemandem der Versuch gemacht worden, den Chartrerer Stil auf seine Quellen zurück zu verfolgen; doch fehlt es in der Litteratur nicht ganz an Hinweisen und Vermutungen; genauer hat sich jedoch nur Louis Gonse hierüber ausgesprochen:[3]

«L'effort que marque le portail de Chartres . . . met en évidence, par sa supériorité, un groupe d'œuvres, . . . une école . . . dont les origines profondes se rattachent

---

[1] Robert Vischer, Lübke, auch Moore; ich gebe weiter unten die Citate.

[2] Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VIII, S. 182.

[3] A. a. O., S. 414; vgl. auch Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. V², Düsseldorf 1872, S. 567.

vraisemblablement à la célèbre école romane de l'Aquitaine (Toulouse, Moissac) avec un fort appoint bourguignon, ou mieux clunisien (Vézelay, Charlieu, Avallon), et qui paraît avoir évolué autour de Paris, en passant d'abord par les admirables portes latérales de Bourges, qui semblent le trait d'union entre les types méridionaux et l'école chartraine ». Gonse hält, wie wir sehen, die Schule der Languedoc mit ihren Centren in Toulouse und Moissac für das eigentliche Quellgebiet dieser künstlerischen Strömung, er deutet annähernd die Richtung derselben an und vermutet, von Burgund her möchten ihr weitere Zuflüsse zugekommen sein. Nun, ich will dem feinen Kenner der Gothik nicht widersprechen; denn nichts ist einfach. Beziehungen irgend welcher Art zu diesen beiden Schulen sind keineswegs ausgeschlossen, und was insbesondere Toulouse angeht, so glaube ich sie noch genauer beleuchten zu können; aber jedenfalls ist hier diejenige Schule nicht genannt worden, die an erster Stelle hätte stehen sollen: die Schule der Provence. Ich werde nachweisen, dass die Chartrerer Kunst ihrem Hauptbestande nach unzweifelhaft von dieser Seite herkommt, dass es in erster Linie das reichgeschmückte Westportal der Kirche Saint-Trophime in Arles ist, mit dem unsere Chartrerer Komposition die mannigfachsten Fäden verbinden. Man hat diese Beziehungen nur darum bisher nicht erkannt, weil stilistisch zwischen beiden Werken ein so merkwürdiger Abstand ist. Durfte man hier überhaupt nach unmittelbaren stilistischen und technischen Verwandtschaften suchen? ist es nicht von vornherein anzunehmen, dass gerade die Art und Weise der technischen und stilistischen Durchführung unseren Künstlern selbst gehört? Ueberall und immer trennt eine Kluft das Schöpferische von dem, was vorher war. Wird sich der Abgrund nicht schliessen, wenn man nachweist, unter welchen Bedingungen und aus welcher Kraft das Neue sich aus dem Alten gestaltet?

Gehen wir sofort zu dem Vergleiche selbst über, und betrachten wir die beiden Kompositionen von Chartres und von Arles zunächst einmal im grossen und ganzen.[1] Das Tympanon des Portals von Saint-Trophime[2] zeigt wie das Chartrerer Mitteltympanon einen thronenden Christus, umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Das Tympanon ist umrahmt von einer doppelten Reihe halbfiguriger Engel; auf dem Thürsturz erscheinen sitzend die zwölf Apostel. Das Bogenfeld mit dem Christus ist von dem Thürsturz durch ein mit Akanthusblättern geschmücktes Gesimse geschieden, dieses greift links und rechts auf die Gewände über, die mit lebensgrossen Figuren, Aposteln und Heiligen in Hochreliefs, geschmückt worden sind; die Figuren werden durch ornamentierte Pilaster von einander geschieden. Ueber denselben ziehen sich zwei Reliefstreifen hin, der obere in gleicher Breite wie der Thürsturz gehalten, mit dem er auch inhaltlich zusammengedacht ist, der untere schmäler, geschmückt mit biblischen Scenen.

Und nun zu Chartres. Auch hier ist der von den Evangelistensymbolen umgebene Christus von halbfigurigen Engeln begleitet, auf dem Thürsturz erscheinen die Apostel. Die Gewände sind auch hier mit lebensgrossen Figuren geschmückt, nur sind diese in eigentümlicher Weise umgebildet: an die Stelle jener roheren, an die Technik antiker Stelen sich anlehnenden Hochreliefs ist

---

[1] Ich hebe hier nur das hervor, was für den Vergleich mit Chartres in Betracht kommt.

[2] Département des Bouches-du-Rhône; vgl. Henry Revoil, Architecture romane du midi de la France, Bd. II, Paris 1873, S. 33 ff. u. Taf. XLI—LVI; Iconographie du portail de Saint-Trophime, par M. Honoré Clair, Congrès archéologiques de France, XLIIIe séssion; Séances générales, tenues à Arles en 1876, Paris 1877, S. 607 ff.; von der älteren Litteratur wäre zu nennen: Prosper Mérimée, Notes d'un voyage dans le midi de la France, Paris 1835, S. 288 ff. und Jean-Julien Estrangin, Études archéologiques, historiques et statistiques sur Arles, Aix 1838, S. 202 ff.; vgl. noch eine Notiz von Charles Linas in der Revue des Sociétés savantes, 1857, Bd. I, S. 194.

die mittelalterliche Säulenstatue getreten, von weit grösserer Sorgfalt der Arbeit. Merkwürdig nun, dass auch das Figur von Figur scheidende ornamentierte Glied in Chartres sich wiederfindet, es machte seinerseits eine ähnliche Wandlung durch, wie die Figuren selbst: für den ornamentierten Pilaster ist eine mit Ranken-Ornament übersponnene Säule eingetreten. Ja selbst der mit Darstellungen aus dem Evangelium geschmückte Fries fehlt in Chartres nicht! auch hier ziehen sich dieselben über den grossen Figuren hin; sie haben, wenn ich so sagen darf, das Schicksal der letzteren geteilt. Wurden diese zu Säulenstatuen umgebildet, so wurde der biblische Scenenstreif auf die Kapitäle eben dieser Säulen transponiert, an die Stelle des fortlaufenden Reliefs trat eine ununterbrochene Reihe historierter Kapitäle.

Wir entdecken über denselben noch einen guten Bekannten; die gesimsartig fortlaufende Deckplatte dieser Kapitäle nämlich zeigt dasselbe Akanthusblattmotiv wie das über der Reliefreihe von Arles sich hinziehende Gesimse.

Ich will hier gleich auf eine zweite Prachtfaçade der Provence hinweisen, das Arles nahestehende Portal von Saint-Gilles.[1] Hier haben wir sogar eine dreiteilige Anlage, wie die von Chartres. Auf den drei Tympanen erscheint wie in Chartres die Geschichte Christi, das Bild des Thronenden füllt wiederum das mittlere, ja auf dem einem Seitentympanon ist auch in Saint-Gilles eine thronende Madonna mit dem Kinde angebracht worden! auf dem anderen ist statt der Himmelfahrt eine Kreuzigung

---

[1] Vgl. Revoil, a. a. O., S. 47 ff. Abbild. und Details der Fassade, Taf. LIX ff. Abbild. auch in den Archives de la commission des monuments historiques, planches, Bd. II, sowie bei Baldus, Les monuments principaux de la France, Paris 1875. Von sonstiger Litteratur nenne ich: Mérimée, a. a. O., S. 336 ff.; Quicherat, Mélanges d'archéologie et d'histoire (herausgeg. von Robert de Lasteyrie), Bd. II, Paris 1886, S. 177, 179, sowie die Neuausgabe von Vic et Vaissete, Histoire générale de Languedoc, Bd. IV, S. 514 ff.

gewählt. An den Gewänden wiederum eine fortlaufende Reihe lebensgrosser Statuen, und wiederum ein Fries mit biblischen Scenen über ihren Köpfen sich hinziehend. Wir finden in Saint-Gilles sogar ganz wie in Chartres den durchlaufenden Sockel mit Kanelluren belebt.

Nichts ist an sich wahrscheinlicher, als dass das reiche ikonographische Programm den Chartrerer Künstlern durch eine andere Schule ist vermittelt worden; dafür spricht eben diese eigentümlich gewaltsame Verbindung der plastischen Dekoration mit dem architektonischen Gerüst. Eine Schule, in der das dem Chartrerer Portale zu Grunde liegende Schema des Aufbaues heimisch war, hat offenbar ursprünglich an eine derartig principielle Ausschmückung des Portales mit figuraler Plastik nicht gedacht. Die ganze Wandfläche ist hier durch ein konstruktives Scheingerüst maskiert worden, Säule drängt sich an Säule, zwischen die grösseren sind noch kleinere Zwischensäulen eingeschaltet, den Säulen entsprechen die über einander vorgekragten Laibungen der Archivolten. Der Typus des mittelalterlichen Säulenportals[1] ist hier bei der Enge des Raumes zu einer klassischen Schärfe der Aussprache gelangt; die Seitenportale drängen sich an das Hauptportal, es bleibt zwischen beiden nur Raum für einen schmalen Pilaster, der seinerseits wieder von Säulen eingeengt wurde. Mit einem Worte ein fortgesetztes Vor- und Zurückspringen der Mauer, ein gedrängtes Nebeneinander konstruktiver Glieder! eine Façade wie diese, war von Haus aus für eine Ausschmückung mit Figuren und Scenen nicht berechnet.

Nun finden wir, wie wir sehen, an den Ufern des

---

[1] Vgl. über den Typus Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VII, S. 406 f.; Rudolf Adami, Architektonik des muhamedanischen und romanischen Stils, Hannover 1887, S. 318, wo sehr glücklich ausgeführt ist, dass das mittelalterliche Portal eine künstliche Erweiterung der im allgemeinen weder besonders breit noch hoch angelegten Thüren bedeute, indem es zugleich den Zweck des Portales, dem Eintritte der Gläubigen zu dienen, aesthetisch veranschauliche.

Rhône eine plastische Schule, die, nach den beiden wichtigsten auf uns gekommenen Denkmälern zu schliessen, ein umfängliches System plastischer Dekoration entwickelt hatte, dessen auffallende Verwandtschaft mit dem Chartrerer Werke in fast allem Wesentlichen zu Tage liegt. Und hier in der Provence erscheint dieser plastische Schmuck in der That wie zu Hause, ein Widerspruch, eine Reibung zwischen dem Architektonischen und der Dekoration besteht hier nicht. Denn sieht man von nebensächlichen figürlichen Motiven ab, die sich hier an Kapitälen und Basen der Säulen finden, so entfaltet sich hier die figurale Skulptur auf völlig neutralen, konstruktiv (für das Auge) funktionslosen Flächen. Solcher Art sind ja doch die Giebelfelder, die breiten friesartigen Streifen, die in den architektonischen Rahmen eingelassenen Hochreliefs der Gewände; man beachte, wie in Saint-Gilles an den Archivolten alle figürliche Dekoration vermieden ist, wie der am Arler Portal hier auftretende Kranz von Engeln doch durchaus als Füllwerk und nicht als Rahmen charakterisiert ist. Man möchte sagen, dieser ganze reiche Aufbau ist nur um des plastischen Schmuckes willen geschaffen worden.

Es scheint denn doch angesichts dieser Thatsachen die Vermutung sehr berechtigt, die hauptsächlichsten Wurzeln der Chartrerer Kunst möchten eben hier, möchten in der Provence liegen. Man weise doch in der Languedoc oder in der Bourgogne Kompositionen von so völliger Uebereinstimmung des plastischen Programmes nach, Kompositionen, die zu gleicher Zeit die fortlaufende Reihe von lebensgrossen Figuren an den Gewänden,[1] den biblischen Scenenfries, wie die charakteristischen Motive der Tympanen bieten: den von den Symbolen umgebenen Christus mit der Reihe der Apostel und die thronende Madonna.

[1] Die charakteristischen Fassaden der Bourgogne zeigen solche entweder überhaupt nicht (Autun, Charlieu) oder in ganz anderer Art der Anordnung (Vézelay).

Das alles ist, wie gesagt, noch kein Beweis. Bestehen wirklich zwischen der Schule von Chartres und den Fassaden der Provence Zusammenhänge, so werden sich dieselben im einzelnen bestätigen müssen; wir werden dann geradezu imstande sein, die Chartrerer Königsfiguren auf die Arler Apostel zurückzuführen. Nun ist allerdings auf den ersten Blick der Abstand zwischen unseren Säulenstatuen und den Arler Reliefs ein grosser; hier, scheint es doch, fehlt jede Brücke; hat man sie nicht als die Vertreter zweier ganz verschiedener Strömungen, gleichsam als die Pole bezeichnet, zwischen denen die Plastik des 12. Jahrhunderts sich bewegt. Hören wir Henry Revoil, er sagt von den Statuen der beiden provençalischen Fassaden: [1] «Il n'est pas étonnant de trouver dans la statuaire de ces deux édifices l'influence de la statuaire romaine placée sous les yeux de ceux qui exécutèrent cette partie de leur décoration. Mais lorsqu'on se reporte par la pensée devant la cathédrale de Chartres, dont la grande façade retrace la même ordonnance architecturale (?!), on s'explique difficilement tout d'abord, comment les statues de cette cathédrale, exécutées à la même époque que celles de St-Gilles et de St-Trophime, ont un aspect si différent.» Revoil ruft nun, um diese Verschiedenheit des Stiles zu erklären, den deus ex machina herbei: Byzanz. «C'est qu'elles ont été conçues sous une influence tout autre. A Chartres, en effet, on croirait voir des figures exécutées par des sculpteurs étrusques où grecs, tant les plis de ces statues allongées sont fins, et portent l'empreinte de ce type élégant. Ce serait la matière à toute une dissertation archéologique; contentons-nous d'indiquer l'influence byzantine apportée par les croisés, partis bien plus nombreux des provinces du nord et ramenant avec eux des artistes orientaux

[1] L'architecture romane du midi de la France, Bd. II, S. 64.

dont les études s'étaient faites devant la statuaire grecque.»

Revoil übersieht ganz und gar die Originalität der Chartrerer Komposition! Er bezeichnet sie als ein Werk von gleichem architektonischen Aufbau wie jene Fassaden der Provence; aber wo wären im 12. Jahrhundert zwei Portale nachweisbar, die im Architektonischen entschiedener auseinandergingen? Der Arler Portikus kommt vom römischen Tempel her, das werde ich weiter unten erläutern. Die Säulen stehen hier noch frei vor der Mauer und gestatten also eine ungezwungenere plastische Dekoration der Wandfläche; das Chartrerer Säulenportal ist eine Komposition ganz anderer Gattung und Herkunft. Die originale Leistung dieser Künstler besteht nun eben darin, dass sie es unternehmen, unter diesen so gänzlich veränderten Bedingungen doch das gleiche Programm des plastischen Schmuckes durchzuführen. Indem sie dieses auf ihre Fassade zu übertragen suchen, sehen sie sich zu einer Umbildung aller Elemente desselben genötigt. Die lebensgrossen Figuren der Gewände mussten mit den Säulen eine irgendwie organische Verbindung eingehen, die Friese mussten, wollte man sie nicht fortlassen, auf den Kapitälen untergebracht werden; die Archivolten bevölkerten sich dann wie von selbst mit Figuren und Scenen. Mit einem Worte, die unmittelbare und principielle Verbindung der figuralen Dekoration mit den struktiven Gliedern war hier von vornherein gegeben, und damit tritt dieses Werk, wie wir sehen, in den denkbar schärfsten Gegensatz zu jenen des Südens. Dass die Chartrerer Meister dies gewagt und konsequent durchgeführt haben, wäre an sich allein ein untrügliches Zeugnis für ihre französische Herkunft. Wie hätte nun eine so vollständige Veränderung des Principes der Dekoration ohne tiefgehenden Einfluss bleiben können auf den Stil der Figuren. Der Wandel des letzteren vollzieht sich eben im unmittelbarsten Zusammenhange mit der Umbildung

des dekorativen Schemas. Mit wahrhaft erstaunlicher Konsequenz gestalten die Chartrerer Künstler, wie wir sehen werden, ihr Geschöpf heraus aus seinen technischen und tektonischen Bedingnissen; der Chartrerer Stil ist nicht minder französisch als die Chartrerer Komposition! Mit byzantinischen oder griechischen Werken ist hier gar keine direkte Verbindung,[1] diese Schule erhebt sich, wenn ich so sagen darf, bereits auf den Schultern einer heimischen Vorgängerin, und ihre Quellen fliessen auf heimischem Boden. Was zwischen ihren Werken und denen der Provence trennend dazwischen liegt, ist die Behendigkeit und Feinheit der französischen Hand, die Eigenart französischen Geistes, der Ernst des ersten Studiums der Natur. Es ist der Anhauch des französischen Genius, der aus den Arler Reliefs die Chartrerer Könige formte! Eilen wir nunmehr zum Vergleiche des einzelnen.[2]

---

[1] Die geradezu groteske Vermutung Revoils, wonach die Chartrerer Statuen das Werk orientalischer, durch das Studium griechischer Werke geschulter Meister seien, findet sich ähnlich bei Émeric-David, Histoire de la sculpture française, S. 47. „La vérité, et nous pourrions dire le grand style des têtes, la richesse et l'élégance des costumes, les broderies dont ils sont ornés, les petits plis gaufrés des tuniques, le bon système suivi dans le jet des draperies, doivent au moins faire soupçonner qu'un mérite si singulier n'appartient pas à des ciseaux latins... Si ce n'est pas là de la sculpture grecque, il faut admettre qu'il s'était formé en France des écoles gallo-grecques, soit dans le dixième siècle, soit dans le onzième ...“

[2] Was hier die Vorstellung eines unmittelbaren byzantinischen Einflusses erweckte und wacherhielt, war ausser der feinen ciselierenden Art der Arbeit („un travail tout oriental“, wie Buhot de Kersers bemerkte) die Strenge und Gebundenheit des Stils selbst. Auch Viollet-le-Duc sieht in der tektonischen Strenge desselben von aussen kommenden Schematismus, Fernwirkung byzantinischer Typik. „Certainement les sculpteurs, qui nous ont laissé un si grand nombre de statues du milieu du XIIe siècle, obéissaient aux préceptes d'un art hiératique, dont l'Orient était le père, lorsqu'ils taillaient ces figures roides et longues qui semblent être emmaillotées“, vgl. D. M., Bd. IV, S. 428; vgl. S. 424, wo es mit direktem Bezug auf unsere Statuen heisst: „C'est une singulière époque que celle comprise entre les années 1100 et 1170. Par les productions d'art, les objets usuels, l'architecture et les habitudes, ce siècle ne ressemble

Die Statuen der mit Chartres eng verwandten Portale in Le Mans, Paris, Étampes etc. sind im folgenden mit herangezogen; wir gewinnen auf diese Weise einen gewissen Ueberblick über die Gruppe. In Chartres liegen die Beziehungen zu den südlichen Werken noch am deutlichsten zu Tage, und das erklärt sich: Chartres ist von allen erhaltenen Werken der Schule das älteste!

1. Ich beginne mit der berühmtesten unter den Chartrerer Statuen, sie ist[1] durch die vortreffliche Zeichnung Viollet-le-Duc's (Abb. 1ª) und durch seine geistvolle, wenn auch kühne Analyse ihres Kopftypus populär geworden; sie steht gleich links neben der Oeffnung des Hauptportals (vgl. die Abb. 1); ich stelle zwei der Statuen vom südlichen Portale der Kathedrale von le Mans gleich daneben (vgl. Abb. 3 und 4), die offenbar denselben Typus wiedergeben. Die enge Verwandtschaft dieser beiden Portale tritt damit gleich ins Licht. Nun, dieselbe Statue, die offenbar in der nördlichen Schule zu den beliebten Motiven gehört, steht in einer älteren Form auch am Portale von Saint-Trophime in Arles![2] (vgl. Abb. 2). Jeder Zweifel ist hier ausgeschlossen, man vergleiche Haltung und Kostümliches zu-

---

ni à celui qui le précède, ni à celui qui le suit. Et il n'est guère d'explication à ce phénomène que l'influence prononcée de l'Orient sur l'Occident pendant la période brillante des croisades. L'invasion de l'Occident en Orient — invasion qui atteint les proportions d'une vaste émigration — était la grosse affaire de cette singulière époque." Vgl. noch D. A., Bd. VIII, S. 128. Byzantinischen Einfluss nahm auch de Caumont für unsere Schule an, vgl. dessen Cours im Bulletin monumental, Bd. II, S. 99 ff.; vgl. über die Statuen des Portals von Angers eine Notiz im Bd. XVII, S. 68, Anm. 1, ferner für die schulverwandten Statuen der Kathedrale von Bourges, Buhot de Kersers: Histoire et statistique monumentale du département du Cher, Bourges 1883, Bd. II, wo es u. a. von den betreffenden Statuen heisst (vgl. S. 138): elles appartiennent à l'hiératisme byzantin pur, etc.; für Le Mans, Hucher.

[1] D. A., Bd. VIII, S. 119, Abb. 7.

[2] Es ist der Apostel rechts neben dem Paulus, die Beischrift ist nicht mehr lesbar; Revoil und andere vermuteten: Andreas.

Abb. 1.

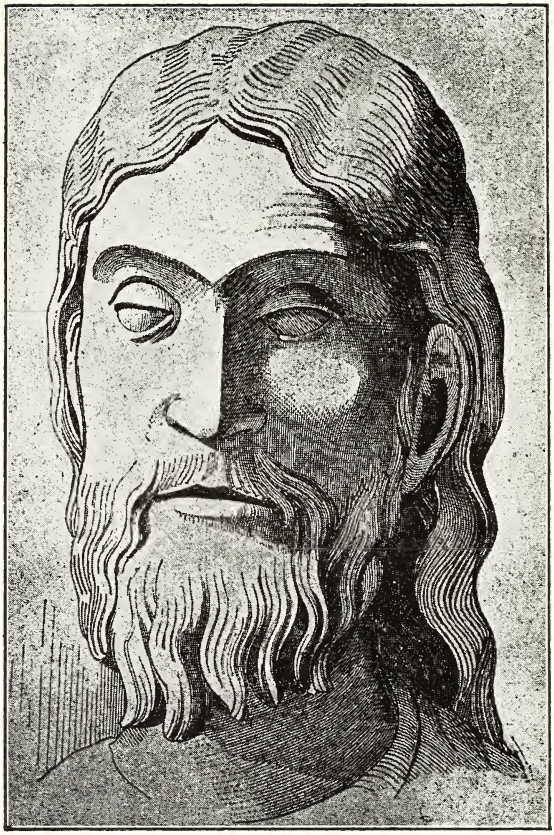

Abb. 1ª.

nächst mit der einen Königsfigur von Le Mans (Abb. 3), die Haltung ist hier noch vollständig dieselbe, die linke Hand hält das Buch, die rechte ist in derselben Weise erhoben. Das Kostüm ist sozusagen neu interpretiert worden, an die Stelle der über den rechten Arm hinaufgestreiften Paenula in Arles ist der auf der rechten Schulter geknüpfte Mantel getreten, indem hier einfach eine Spange oder Verschnürung angebracht wurde. Die unteren Partien des Kostümes wurden vereinfacht, die zahlreichen, die Figur quer überschneidenden Säume erscheinen vermieden, der Rock des Uebergewandes fällt schlank bis unten hinunter; einzelne Details der Gewandung finden sich in den zwei anderen Exemplaren genauer wieder, ich verweise vor allem auf die Bildung des Aermels bei der zweiten Figur von Le Mans, auf die orgelpfeifenartigen Falten des Rockes in Chartres etc. Die Umformung, die hier die Statue im Motive erfahren

Abb. 2.

Abb. 3.

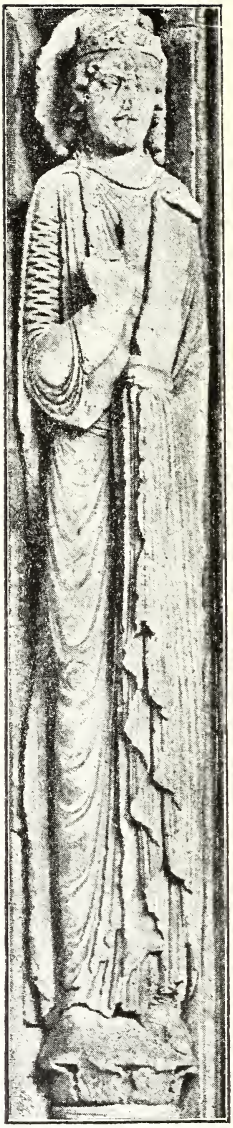

Abb. 4.

hat, gewährt zu gleicher Zeit einen interessanten Einblick in das Leben der Typen innerhalb der Schule.

Trotz der Varianten in Gebärde und Faltenmotiven steht die Chartrerer Statue der Arler Figur am nächsten, ja, sie liefert uns erst den unwiderleglichen Beweis, dass wir uns hier nicht täuschen, dass die Verwandtschaft hier kein Spiel des Zufalls ist; denn die Chartrerer Statue zeigt noch genau denselben höchst individuellen Kopftypus wie die von Arles (vgl. Abb. 1ª u. 2), während sich derselbe in Le Mans bereits verwischt hat. Wir finden hier wie dort dasselbe eigentümliche Gerüst des Kopfes, dieselbe breite Faltenstirn, dieselbe auffallende Betonung der Backenknochen, den gleichen charakteristischen Linienzug der Brauen, die von der Nasenwurzel, nach den Schläfen zu ansteigen und dem Kopfe etwas Maskenhaftes geben. Vergleichen wir auch die lange, spitze Bildung der Nase, den breiten Mund, wie den Schnitt des Bartes: der Schnurrbart fliesst vom Munde senkrecht zum Kinn hinunter. Die Haare sind zwar in Chartres gescheitelt, setzen sich aber auch in Arles in ähnlich welligem Linienzuge vom Gesichte ab. So erweist sich denn dieser Kopf, welcher von Viollet-le-Duc mit so viel Lebhaftigkeit und so viel Geist als ein Portraitkopf von wahrhaft französischem Charakter gepriesen worden ist, vielmehr als ein Gebilde der Tradition, das zwar unter der Hand des Chartrerer Meisters zu neuem Leben erweckt wird, dessen formale Grundlagen aber in allem Wesentlichen unangetastet bleiben. Ich setze die Analyse Viollet-le-Duc's hierher: « (Ce type) a un caractère vraiment français ou gaulois ou celte si l'on veut. Ce front plat; ces arcades sourcilières relevées, ces yeux à fleur de tête; ces longues joues; ce nez largement accusé à la base et un peu tombant, droit sur son profil; cette bouche large, ferme, éloignée du nez; ce bas du visage carré, ces oreilles plates et développées, ces longs cheveux ondés, n'ont rien du Germain, rien du Romain,

rien du Franc. C'est là, ce nous semble, un vrai type du vieux Gaulois. La face est grande relativement au crâne, l'œil peut facilement devenir moqueur, cette bouche dédaigne et raille. Il y a dans cet ensemble un mélange de fermeté, de grandeur et de finesse, voire d'un peu de légèreté et de vanité dans ces sourcils relevés, mais aussi l'intelligence et le sang-froid au moment du péril. Les masques des autres statues de ce portail ont tous un caractère individuel ; l'artiste ou les artistes qui les ont sculptés ont copié autour d'eux et ne se sont pas astreints à reproduire un type uniforme ». Aber unsere weitere Erörterung wird mehr und mehr zeigen, dass ihnen ein solcher uniformer Typus überhaupt nicht vorlag; die Varietät der Kopftypen, wodurch sich diese Kunst des 12. Jahrhunderts so auffallend von der des 13. unterscheidet,[1] die sich einen uniformen Typus schafft, beruht wenigstens zum guten Teile gerade darauf, dass die ältere Tradition hier noch stärker durchwirkt, noch weniger abgeschliffen ist! Was einem Kopfe wie dem eben besprochenen das Lebendige giebt, das ist in erster Linie der originale Hauch einer sicheren, fast genial zu nennenden Meisselführung, sowie ein offenes Auge für organische Formenbildung im allgemeinen. Gewiss, diese Künstler von Chartres haben in's Leben hineingesehen, sie besitzen ein originales Verständnis seiner Formen, aber das beweisen, wie wir sehen werden, ihre Gestalten ebensosehr wie ihre Gesichter; nichts lag ihnen ferner, als portraithafte Charakterköpfe nach dem Leben schaffen zu wollen ; sie studieren das Gesetzmässige, das Anatomische organischer Form, sie studieren es allseitig; das Physiognomische interessiert sie nicht. Viollet-le-Duc, der diese Statuen für hermenhaft

---

[1] Dies ist von Viollet-le-Duc an mehreren Stellen bemerkt worden.

erstarrte Gebilde der Tradition, aber mit portraithaften Köpfen erklärt, ist über die Leistung der Chartrerer Künstler vollkommen im Irrtum, ihr Verhältnis zur Natur ist hier falsch beleuchtet und ihr stilschöpferisches Vermögen gänzlich übersehen worden.

Fast dieses eine Beispiel könnte genügend erscheinen um die Zusammenhänge zwischen unseren beiden plastischen Gruppen gegen weitere Zweifel zu sichern; ich bemerke noch dazu, dass gleich links von der Figur in Chartres eine zweite steht, die sich wie die genannten Figuren von Le Mans als eine Wiederholung desselben Typus darstellt; die rechte Hand lag in gleicher Weise vor der Brust, der Kopftypus ist wie in Le Mans ein jugendlicherer; gehen wir zu einer zweiten Gruppe über.

2. Die betreffende Chartrerer Statue steht rechts vom Hauptportale, es ist der König mit dem Buche. (Abb. 5); damit zusammengehörig ist die Darstellung des Apostels Philippus am Portale von Arles (Abb. 6).[1] Hier ist die Uebereinstimmung im Gewandlichen wie in der Haltung eine eher noch grössere. Beide Figuren tragen ein langes engärmeliges Untergewand, darüber ein mit etwas weiteren Aermeln versehenes Oberkleid, das, an der einen Seite aufgegriffen, in treppenförmigem Faltenzuge zum linken Knie hinaufgeht. Darüber hat nun der Apostel Philippus wieder die glockenförmige Paenula, die ganz in derselben Weise angeordnet ist, wie bei dem «Andreas». Wiederum ist in Chartres daraus ein Schultermantel geworden, ohne dass die Lage des Gewandstückes verändert wäre; durch Hinzufügung einer Krone sowie strumpfartig anliegender Schuhe wird die Figur zu einem Könige umgewandelt. In Chartres wie in Arles hält die Figur ein Buch und zwar in genau derselben Weise, die rechte

[1] Die Figur steht rechts vom Eingang; auf dem Buche die Beischrift: SCS PHILIPVS.

Abb. 5.

Авв. 6.

Hand fast an die obere Kante, die linke unten an den Schnitt. Ein scharfes Auge wird hier auch die Beziehung zwischen den Köpfen nicht verkennen können. Man prüfe eingehend die Form von Mund und Nase, die Bildung der Wangen, die geschwungenen Brauen; der Bart ist hier wie dort in wenige Strähne gegliedert. Kurz, die Wurzelverwandtschaft der beiden Figuren ist trotz der stilistischen Differenz unleugbar. Ich füge noch hinzu, dass im östlichen Gange des Arler Kreuzganges eine Figur gleichen Motives steht, wie dass sich rechts vom Chartrerer linken Portale eine weitere Variante unseres Königs findet.

3. In Betracht kommt ferner die kronenlose Figur links neben dem rechten Seitenportale in Chartres und der Apostel Bartholomäus in Arles.[1] Der letztere zeigt die gleiche Gewandung wie der Philippus, nur dass noch über der Kasula ein von der linken Schulter (schärpenartig) über die Brust herabfallendes Gewandende (das nach vorn herübergeschlagene Ende der Kasel?) liegt. Dieses die Figur überschneidende Motiv ist in Chartres fortgelassen, überhaupt erscheint dieselbe hier vereinfacht. Die Kasel, auch hier als Schultermantel interpretiert, ist beibehalten, dagegen fiel der untere Saum des weitärmeligen Uebergewandes aus; aber merkwürdig, ein Rest, einem verkümmerten Organe vergleichbar, blieb erhalten: wir finden nämlich zwischen den Knieen der Figur einen kleinen, im Zickzack aufsteigenden Faltenzug, an sich völlig unverständlich, aber durch die Arler Figur sofort erklärt: es ist ein gleichsam bewusstlos beibehaltenes Ueberbleibsel des zum linken Knie hinauflaufenden Gewandsaumes (Uebergewand). Die Haltung der Hände zu einander ist in Chartres fast unmerklich verändert, der rechte Arm ist etwas schärfer gebogen, zwischen beide

[1] Die Figur steht links vom Portale; auf dem Buche bezeichnet als SCS BARTOLOMEVS.

Abb. 7.

Abb. 8.

Hände ist ein sich windender Rollenstreifen eingeschaltet, wie bei der zuerst genannten Figur tritt die Rolle an die Stelle des Buches. Die Haare fallen in Arles in gleichsam züngelnden Locken in die Stirn vor (vgl. Abb. 7), eine zweite Reihe von Löckchen legt sich darüber, genau das gleiche Motiv zeigt Chartres (Abb. 8). Hinzu kommen unverkennbare Verwandtschaften in den Gesichtern, die dicht nebeneinander einsetzenden Augenbrauen, der flache Linienzug derselben, die lockige Gestaltung des Bartes. Ein Doppelgänger steht wieder am Portale von Le Mans,[1] die Figur hält hier statt der Rolle ein Buch; mit dieser wieder aufs engste zusammengehörig: eine zweite Statue in Chartres, es ist die männliche Figur gleich rechts neben der Oeffnung des Hauptportales.

4. Am Arler Portale steht rechts von dem Bartholomäus eine als Jacobus bezeichnete Figur von fast völliger Identität der Haltung und des Gewandmotives; das monotone Nebeneinander dieser beiden so zu sagen taktmässig wie zwei Mäher sich bewegenden Gestalten fällt unangenehm auf. Nun — am Chartrerer Portale liegt das Gleiche vor, wenn auch der Künstler hier geschickter variiert hat; wir haben hier allem Anschein nach den merkwürdigen Fall, wo selbst die Zusammenstellung der Figuren in Chartres noch dieselbe ist. Diese Figur zur Rechten zeigt nicht jene flämmchenhaft züngelnde Bildung des Haares, die Locken rollen sich hier in Chartres wie in Arles schneckenartig auf, die Brauen verlaufen in stärkerem Bogen; der Mantel fällt hier in Chartres tiefer hinunter, der Zusammenhang mit der Arler Figur blickt darin noch deutlicher durch; sie hat in Chartres eine Krone erhalten. Ich gebe zu, dass man bei zwei Figurenparen wie diesen genötigt ist, gleichsam durch den Schleier zu sehen; wären sie die einzigen Zeugen für die Zusammenhänge unserer zwei Schulen, so wären wir in

[1] Die letzte Figur der rechten Seite.

der That übel beraten; aber sie sind nur das Glied einer Kette. Dass hier und da in den Motiven Veränderungen vorkommen, hat nichts Auffallendes,[1] auch sehen wir ja wie innerhalb der nördlichen Schule dieses Variieren fortgeht: wir finden z. B. in Le Mans links neben der Paulusfigur eine Statue, die ganz sicher genau dieselbe Figur ist, wie der zuletzt genannte König in Chartres, aber die Figur ist hier noch mehr vereinfacht, der Faltenwurf des Gewandes ist hier auf wenige grosse Linien zurückgeführt; wir werden weiter unten noch genauer durchführen, wie sich diese Veränderungen zum Teil aus der tektonischen Bedingtheit der Figuren erklären.

5. Unter den Arler Apostelgestalten fällt die des Petrus (Abb. 9)[2] durch die eigentümlichen Motive der Gewandung auf, sie ist nicht nach dem starren Schema der übrigen gebildet; das ältere Vorbild dieser Figur ist, wie sich zeigen wird, noch in Arles selbst erhalten. Auch sie ist nun unter den Statuen der Schule von Chartres nachweisbar, nicht in Chartres selbst, aber an der dem Chartrerer Portale so nahe verwandten Porte Sainte-Anne von Notre-Dame in Paris; es ist die Petrusstatue dieses Portales, die hier in Betracht kommt. Bekanntlich sind die Statuen, die die Gewände schmückten, im Originale nicht erhalten, doch besitzen wir sie in einer Abbildung Montfaucon's;[3] ein jetzt im Musée de l'hôtel de Cluny bewahrter Rest einer männlichen Gewandfigur, der offenbar mit der Petrusstatue zusammengehört, liefert uns den Beweis, dass der Stich Montfaucon's genau ist (vgl. die Abb. 10

---

[1] Ich habe das ausführlich und an der Hand eines zusammenhängenden Materials an anderer Stelle erläutert; vgl. „Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends", Trier 1891.

[2] Die Statue steht links, unmittelbar neben der Oeffnung des Portals, auf dem Buche die Inschrift: Criminibus demptis reserat Petrus astra redemptis.

[3] Monumens de la monarchie françoise, Bd. I, Taf. VIII.

Abb 9.

Abb. 10.

und 10[a]). Diese Petrusstatue, die auch in Paris links neben der Thüre stand, ist nun offenbar dieselbe Figur wie die in Arles, wenn sie gleich in Paris im Gegensinne erscheint;[1] eine derartige Umzeichnung der Typen ist in mittelalterlichen Ateliers sehr häufig vorgekommen. Die Haltung der Arme wurde unter dem Einfluss der Architektur verändert,[2] aber man achte auf so schlagend verwandte Details, wie die Faltengebung auf dem einen Schenkel; und ist es nicht geradezu amüsant, zu sehen, wie sich genau dieselben Faltenmotive z. B. am Halse wiederfinden, der gleiche Kranz spiralartiger Locken Stirn und Schläfen umzieht! Man komme hier nicht mit dem Einwande, dass es sich in einem Falle wie diesem nur um ikonographische Verwandtschaft

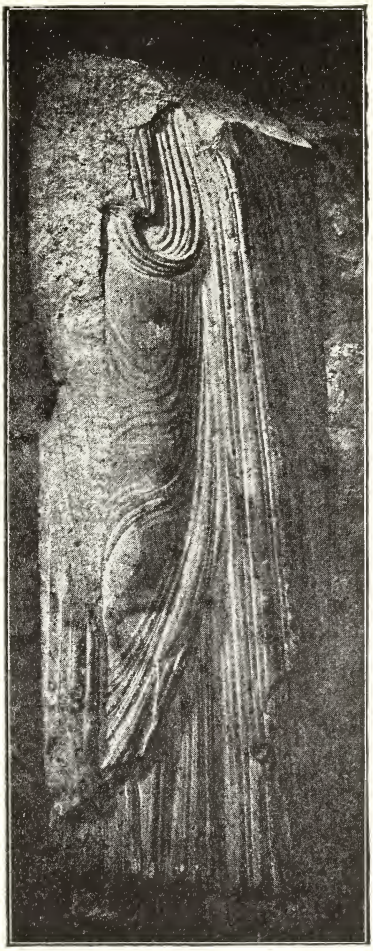

Abb. 10[a].

[1] Ich habe des bequemeren Vergleichens wegen die Pariser Figur im Gegensinne abgebildet; die Besprechung trägt dem Rechnung.

[2] Vgl. darüber weiter unten.

handeln möchte; man stelle andere Petrusfiguren daneben, z. B. die dem Gilabertus zugehörige des Museums von Toulouse,[1] die bartlose (!) vom Südportal der Kirche Saint-Sernin in Toulouse, um sich zu überzeugen, wie wenig im Mittelalter selbst für die Figur des Apostelfürsten von einer starren Typik die Rede sein kann. Ja, gerade eine ikonographische mit Arles aufs engste verwandte Figur, der Petrus aus dem Kreuzgange in Moissac (Abb. 11), setzt, sollte ich meinen, deutlich genug ins Licht, dass es sich in unserem Falle um etwas ganz anderes als ikonographische Ana-

Abb. 11.

logieen handelt. Bei den übrigen Figuren, von denen bisher die Rede war, kann ja ein solcher Verdacht überhaupt gar nicht entstehen; haben wir es doch in Arles mit einem Apostelcyklus, in Chartres mit Königen, Vorfahren Christi, also zwei ikonographisch ganz verschiedenen Dingen zu thun.[2] Es ist klar, es liegen hier keine ikonographischen Parallelen, sondern historische Zusammenhänge vor!

6. Es bleibt unter den männlichen Figuren des Chartrerer Hauptmeisters kaum eine, die wir nicht, mehr oder

[1] Auf diese Apostelstatuen komme ich weiter unten zurück; der Petrus gehört jedenfalls dem Gilabert zu, obwohl diese Statue nicht signiert ist.

[2] Man hat sehr häufig die „Starre“ des Chartrerer Stiles dadurch erklären wollen, dass man annahm, es handele sich hier um die

minder verwandt, unter den wenigen Arler Aposteln wiederfänden.[1] Nun sagten wir schon, es finden sich links und rechts an den äusseren Wandungen der Nebenportale Figuren von wenigstens zum Teil sehr andersartigem Charakter. Am meisten ins Auge fallen zunächst die männlichen Figuren links (Abb. 12); sie weichen nicht nur technisch und stilistisch sondern auch in der Tracht, in der ikonographischen Charakteristik ab. Und wenn auch diese Unterschiede ihre Erklärung finden in der Verschiedenheit der Meister, man ist doch zunächst geneigt, hier zu gleicher Zeit eine Verschiedenheit der Muster zu vermuten. Wir fragen, kommt vielleicht diese Nebenströmung, die offenbar von einer gewissen Bedeutung war, denn wir finden sie in Étampes in einer ganzen Reihe von Statuen vertreten — kommt vielleicht dieses zweite Chartrerer Atelier von einer anderen Seite her? Unsere provençalische These findet nun hier aufs neue eine Bestätigung! auch diese zweite Gruppe von Statuen geht auf Vorbilder der Provence zurück und zwar auf eine Gruppe von Werken, die aufs engste zusammenhängt mit der Plastik des Arler Portikus. Doch ehe wir an den Vergleich gehen, einige Vorbemerkungen! Ein Blick auf die starre Stilistik unserer Figuren mit ihrem ans Ornamentale streifenden Falten-

---

Herrschaft ikonographischer, durch die Tradition geheiligter Typen; vgl. Charles Magnin in der Revue des deux mondes, 1832, Aufsatz über die Statue der „Nantéchild"; Corblet in den Mémoires de l'académie du département de la Somme, 1863. Die blosse Thatsache, dass der Cyklus Chartrerer Könige und Vorfahren aus einem ikonographischen Cyklus ganz anderer Art auf dem Wege der Umbildung(!) entsteht, würde allein genügen, um diese Ansicht als haltlos nachzuweisen. Die freie Art, wie man innerhalb der Schule die Typen variiert und wandelt, spricht nicht minder gegen sie. Es liegt derselben eine vollständig falsche Vorstellung von der Fortpflanzung der Formen im Abendlande zu Grunde. Innerhalb der Chartrerer Schule ist nicht einmal für eine Figur wie Petrus ein festes Schema ausgebildet; vgl. dazu meine Abhandlung über „Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends", Trier 1891.

[1] Ich bemerke nur anmerkungsweise, dass die Königsfigur mit Rolle, rechts vom Chartrerer Hauptportale, im Motive übereinstimmt mit dem Paulus der Arler Fassade.

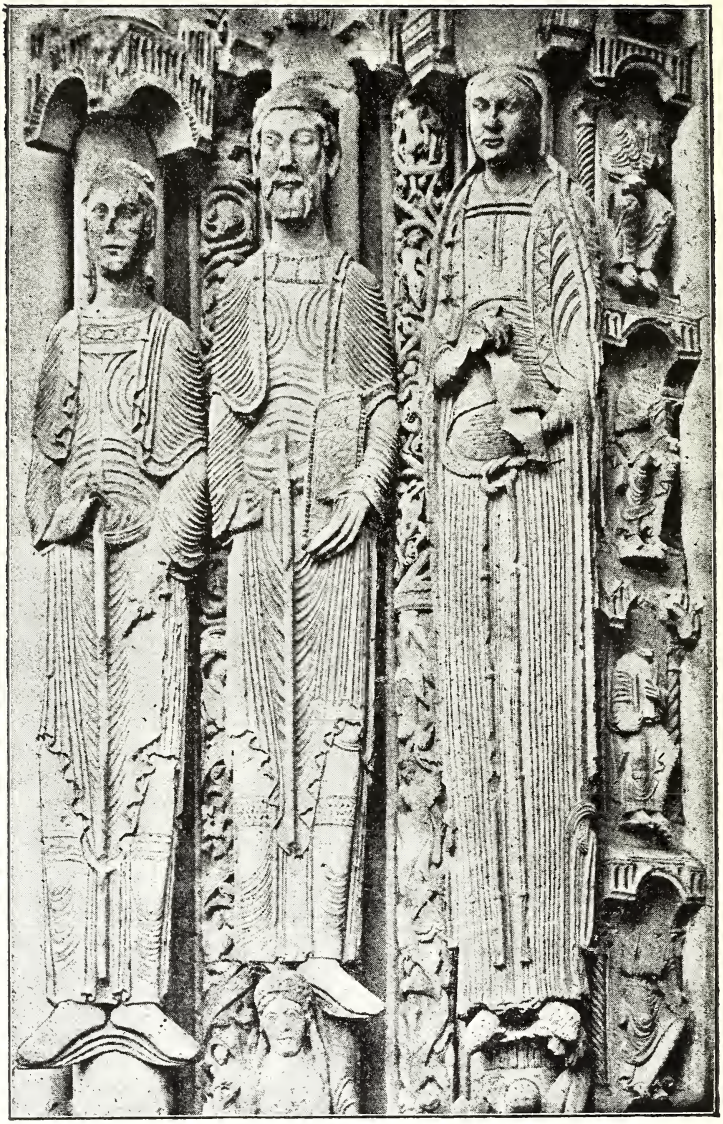

Abb. 12.

Abb. 13.

schematismus genügt ja schon, um zu sehen, dass wir hier keinen primitiven, sondern einen abgeleiteten Stil vor uns haben. Gebilde, wie diese, kaskadenhaft und künstlich, sprudeln nicht unmittelbar aus dem Boden, es ist die manieristische Umformung und Ausdeutung ursprünglich einfacherer, natürlicherer Gestalt. Das ist uns ein Fingerzeig für die Kritik des Kostümlichen. Wir finden hier über einem langen Untergewande ein kürzeres Ueberkleid von eigentümlich schürzenhaft symmetrischem Fall. Der Mantel liegt hier, ähnlich wie der der Frauen, gleichmässig auf beiden Schultern, aber während er doch hinten offenbar lang herabfallend gedacht ist, reicht er vorn nur bis zu den Ellenbogen, die Arme vermögen ihn garnicht einmal zu fassen! wie kann er überhaupt ohne Verschnürung vorne[1] in dieser Weise getragen sein? Es fehlt hier überdies in Chartres wie in Étampes regelmässig der enge Aermel des Untergewandes; sollte der weite Aermel überhaupt ursprünglich zum «Ueberkleide» gehört haben. Wie ist die wulstige Häufung querlaufender Falten in der Taillengegend zu erklären? ja erscheint nicht der schurzfellartig symmetrische Schnitt desselben von vorn herein verdächtig? Dürfen wir solche Figuren so ohne weiteres zur Kostümgeschichte des 12. Jahrhunderts verwerten, nachdem wir an den Statuen des Chartrerer Hauptmeisters bereits erkannten, dass diese Künstler auch im Kostümlichen zunächst und in erster Linie die Tradition im Auge hatten, deren Motive sie zwar im Anschluss an das Zeitkostüm umformten und neu interpretierten, die sie aber in ihren allgemeinen Linien festgehalten haben. Wird das nicht in eher noch stärkerem Masse von diesen manieristischen Statuen des zweiten Meisters gelten? das ganze erscheint doch hier a priori als eine Schematisierung oder — Modernisierung älterer gewand-

[1] Diese fehlt aber.

licher Typen. Die Figuren von Étampes [1] die denen von Chartres so eng verwandt sind (vgl. Abb. 48 f.), geben uns vollends den Beweis, dass dem so ist. Hier zieht sich nämlich mehrfach der obere Saum des «Ueberkleides» noch schräg über die Brust herüber, auch ist der Fall nicht immer ein gleichmässig symmetrischer,[2] das «Gewand» fällt hier mehrfach an der einen Seite tiefer hinunter, um dann an der anderen höher aufgegriffen zu werden, ja bei einer anderen Figur ist es noch vollkommen deutlich, dass der über den Rücken fallende Mantel mit der Schürze vorn aus einem Stücke ist.[3] Kein Zweifel also, dass die Gebilde der Tradition, die hier zu Grunde liegen, Gewandfiguren waren, mit antikisch umgeschlagenem Mantel.

Diese von uns erschlossene Vorform ist nun unter den Skulpturen der Provence noch erhalten ; wir finden sie unter den lebensgrossen Apostelstatuen am Westportale der Kirche Saint-Barnard in Romans im Département de la Drôme. [4] Studieren wir die beiden Figuren der

---

[1] Es handelt sich hier um die Statuen des Südportals der Kirche Notre-Dame d'Étampes, vgl. darüber unten.

[2] Vgl. z. B. die Statue links neben der Oeffnung und den Petrus, der in einer Kapelle des Chors steht.

[3] Es ist die Figur, die oben links von der Portalarkade ist angebracht worden.

[4] Eine Abbildung des Portales gaben Nodier, Taylor et de Cailleux in den Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Dauphiné; auch Giraud in seinem Essai historique sur l'abbaye de St.-Barnard et sur la ville de Romans, Lyon 1856, Bd. I. Die Deutung der vier Statuen auf die vier Evangelisten, die Epailly gab (Notice sur l'église St.-Barnard de Romans, Valence 1839), ist irrig, was bereits von A. Nugues ist bemerkt worden (vgl. Notes, concernant l'église Saint-Barnard à Romans, im Bulletin de la société départementale d'archéologie et de statistique de la Drôme, Bd. VIII, Valence 1874). Die eine Figur links hielt eine Rolle, auf der noch zu lesen ist: SCS | · ETRVS | · LS, also S. Petrus; er hielt in der linken Hand die Schlüssel; die dieser entsprechende Figur der rechten Seite darf man wohl bestimmt als Paulus bezeichnen. Sie hielt, scheint es, eine ziemlich lange Rolle, wodurch Paulus in der Arler Schule in der That regelmässig bezeichnet wird; die Figur links daneben ist der Evangelist Johannes wie die Inschrift auf seinem Buche

linken Seite (Abb. 13); wir haben hier antikische Gewandstatuen, die für unsere mittelalterlichen Geschöpfe eine geradezu vollständige Erklärung bieten. Wir finden hier das Ende des Mantels latzartig wie bei unseren Statuen von Chartres und Étampes auf der Schulter liegen (vgl. die Statue rechts), vorn fällt er schürzenhaft, wie unser «Uebergewand» bis auf die Kniee, eine wulstartige Faltenmasse zieht sich quer über den Leib. Die Faltenmotive des langen Rockes, die Haltung und Stellung der Figuren, mit den nach aussen gebogenen Knieen den näher zusammengerückten Knöcheln, den symmetrisch auseinandergehenden Füssen, das alles erscheint auffallend verwandt; man vergleiche auch die eine der Statuen der rechten Seite (die rechts) mit entsprechenden Figuren in Étampes, z. B. dem in einer Kapelle des Chores befindlichen Petrus oder der Figur links neben der Oeffnung des Südportales, die Uebereinstimmung in den Faltenmotiven ist hier eine ganz auffallende.

Viollet-le-Duc, der unsere Statuen für zeitgemässe Kostümfiguren hält, benutzt die beiden Chartrerer Exemplare ohne weitere Kritik für die Rekonstruktion des mittelalterlichen männlichen Ueberkleides,[1] er nimmt eine Form des bliaut an, die ausser der enganschliessenden Taille zwei Schösse von schürzenartiger Form hatte, die vorn und hinten an dieselbe angenäht waren. Gewiss wollte unser Bildhauer einen bliaut darstellen, aber von einem unmittelbaren formalen Anschluss an die Tracht der Zeit

---

ergiebt. Die vierte, ihm gegenüberstehende, deute ich auf Jakobus, der Vergleich mit der Jakobusfigur des Arler Kreuzganges macht das wahrscheinlich. Ein Thürpfeiler war schon ursprünglich nicht vorhanden, wie die Fügung des Thürsturzes das ergiebt; das Tympanon und die Archivolten, die glatt geblieben sind, waren jedenfalls mit Malerei geschmückt. Das Portal bildete ursprünglich den östlichen Abschluss einer Vorhalle; links und rechts schliesst sich an dasselbe eine Blendarkade an; das ganze ist in ein dreigliedriges System zusammengezogen.

[1] Vgl. D. M., Bd. III, S. 38 ff. und Fig. 1. B.

kann ja hier keine Rede sein, denn wir haben festgestellt, dass diese Gestalten so zu sagen abstammen von antik drapierten Gewandfiguren. Die auf Grund unserer Figuren erschlossene Form des bliaut ist daher zu streichen, so lange man keine stichhaltigeren Belege dafür bringt.[1] Viollet-le-Duc hat unserem mittelalterlichen Meister einen Realismus zugemutet, den er nicht besass.

8. Die Portalskulpturen von Saint-Barnard gehören zur Schule von Arles; sie sind, obwohl in der Dauphiné entstanden, zur provençalischen Plastik zu rechnen, denn es ist kein Zweifel, wo hier der eigentliche Sitz der Bewegung war. Die grössere Gruppe, mit der sie zunächst zusammengehören, sind die Skulpturen der ältesten Teile des Arler Kreuzganges,[2] die Statuen der nördlichen Gallerie. Der verbindenden Fäden sind hier zahlreiche; ich mache auf einiges Charakteristische aufmerksam, wie die Bildung der Sandalen, das zwischen den Füssen

---

[1] Auf französischen Königssiegeln, wo übrigens auch der Mantel immer auf der Schulter geknüpft ist, ist eine Form wie diese nicht nachweisbar; vgl. Demay, Le costume au moyen-âge d'après les sceaux, Paris 1880, S. 79 ff. Demay bemerkt zwar von der Dalmatika (Uebergewand), die auf den Siegeln Ludwigs VII. und seiner beiden Nachfolger erscheint: „Sa jupe est fendue sur les côtés", aber es handelt sich hier höchstens um eine Schlitzung unten am Saume, die vorgenommen ist, damit das Gewand den Schritt nicht hemme. Schriftstellen, wie die von Léon Gautier, La chevalerie, Paris 1884, S. 410, Anm., unter Nr. 8 aufgezählten, kann man für Viollet-le-Duc's Rekonstruktion nicht ins Treffen führen wollen. Ich finde in der Kunst zahlreiche Darstellungen, wo der Schoss des kurzen, bis zum Knie reichenden Rockes vorn (nicht an den Seiten) einen Schlitz hat; man vgl. die Kapitäle des Kreuzganges von Saint-Pierre de Moissac, die älteren Kapitäle des Museums von Toulouse; ein Beispiel auch an der Fassade von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers, an einem Kapitäl der archäologischen Museums von Marseille (Nr. 104) etc. Auch bei langen Röcken findet sich Schlitzung vorn.

Zu den Mänteln vergleiche man noch Alwin Schultz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, Leipzig 1889, Bd. I, S. 307. „Die Mäntel werden im 12. Jahrhundert allgemein auf der rechten Schulter mit einer Spange zusammengehalten; im folgenden Jahrhundert ist es dagegen Sitte, auf der Brust ihn zu schliessen."

[2] Ich komme weiter unten auf diese Skulpturen zurück, sie sind für uns wichtig als Vorläufer der Arler Fassadenskulpturen.

schleppend niederhängende Gewand. Die Motive der Gewandung und Haltung wiederholen sich, ja wir entdecken die beiden Figurenpaare unseres Portales geradezu an den Pfeilern des Kreuzganges wieder [1]. So sehen wir uns wieder auf Arles zurückgewiesen. Die Frage ist, ob zu den Skulpturen des Arler Kreuzgangs noch weitere Beziehungen bemerkbar sind.

An der rechten Seite des Chartrerer Portales [2] stehen zwei weitere männliche Figuren, die, wie gesagt, dem Chartrerer Hauptmeister ebensowenig gehören, wie die beiden eben besprochenen links; sie sind zwar allem Anschein nach nicht von derselben Hand wie diese letzteren, obwohl es nicht ganz an gemeinsamen Merkmalen fehlt. Sollte auch diese zweite Gruppe auf das Atelier des Arler Kreuzgangs zurückgehen?

Für die kronenlose Figur mit dem Buche in der Hand, die rechts neben der Oeffnung steht, — es ist, wie wir sehen werden, wahrscheinlich ein heiliger Joseph — finden wir im Arler Kreuzgang gleich mehrere Analogieen. Das frappanteste Seitenstück ist die Thomasfigur, die in der Haltung der Arme, im Faltenwerk, in der Bildung des rechten Aermels nahe verwandt ist. Ein anderer unbezeichneter Apostel, der am nordöstlichen Pfeiler steht (Abb. 14), gehört aufs engste mit dieser Gruppe zusammen, er hat wie die Chartrerer Figur ein Buch in der Hand. Die Art, wie er es hält, ist die gleiche wie in Chartres. Am Südportale der Kathedrale von Bourges, dessen enge Verwandtschaft mit der Chartrerer Gruppe seit langem bekannt ist, finden wir unsere Statue

[1] Zusammenzustellen ist die Arler Petrusfigur mit dem Paulus von Romans; zu vgl. die Motive auf dem rechten Schenkel, das Faltenmotiv oben am Halse; ferner der am selben Pfeiler stehende Arler Johannes mit dem Johannes in Romans. Die zweite Gruppe des Portals links ist zu vergleichen mit der Gruppe des Thomas und des Jakobus im Kreuzgang. Die freie Art, wie man innerhalb der Schule mit den Motiven wirtschaftet, liegt zu gleicher Zeit deutlich zu Tage.

[2] Ich meine rechts vom rechten Seitenportal.

Abb. 14.

Abb. 15.

wieder (Abb. 15); sie hat hier die mit Rippen versehene melonenförmige Kappe erhalten, das Buch ist zu einer aufgeschlagenen Tafel umgestaltet, man hat hier, wie es scheint, aus der Figur einen Moses gemacht; wer nur die beiden Abbildungen mit einander vergleicht, wird die auffällige Verwandtschaft zugestehen. Wie sind sich selbst die Kopftypen hier noch so nahe, man achte auf die breite Stirnbildung auf die Manier, die Haarsträhne in kleine Löckchen aufzurollen.[1]

Die zweite Chartrerer Figur rechts von dem «Joseph» ist ein König mit Scepter und Krone, die rechte Hand liegt, dem Beschauer zugekehrt, auf der Brust. Ist es ein Zufall, wenn wir wiederum engverwandten Figuren mehrfach im Kreuzgange von Arles begegnen? jedenfalls ist es ein glücklicher Zufall, denn er reicht uns gleichsam das letzte Glied der Kette! Die Figur, die ich zunächst mit diesem König in Zusammenhang bringen möchte, ist die bekannteste unter den Statuen des Kreuzgangs, sie ist die einzige, die bis jetzt für das Museum des Trocadéro ist abgegossen worden, die Statue des heil. Trophimus, die an der Ecke des nordwestlichen Pfeilers gegenüber dem Eingange steht. Man sehe auf Gewand, auf Hände und Füsse und versäume auch nicht, die Gesichter zu vergleichen, wie einen Blick zu werfen auf die mit antikisierenden Ranken geschmückten Pilaster, welche die Figur umrahmen; es entsprechen ihnen in Chartres die die Figuren flankierenden Ziersäulen. Eine andere Figur des Kreuzganges, die ich bedauere, nicht abbilden zu können, bietet dasselbe Motiv, in der Linken hält sie wie die in Chartres ein kurzes Scepter; sie schmückt den ersten Pfeiler links von dem Trophimus; ihre Deutung ist bislang nicht geglückt.

---

[1] Man vergleiche damit ferner die Mosesfigur des Westportals der Kathedrale von Angers, die nicht nur von demselben Typus ist, sondern sogar noch an derselben Stelle steht, wie die in Bourges es ist die letzte Figur an der rechten Seite.

Viollet-le-Duc hat von dem Arler Portikus gesagt: «La porte de Saint-Trophime d'Arles, malgré ses mérites au point de vue de la composition, des proportions et de la belle entente des détails, est évidemment un monument tout voisin de la décadence», (elle) «n'est qu'une œuvre provenant de sources diverses, qu'une habile imitation.» «De ces mélanges il ne pouvait sortir un art nouveau, et en effet, il ne sortit rien; dès le commencement du 13e siècle, l'architecture provençale était tombée dans une complète décadence»[1]. Und doch — es entsprang hier etwas! die entscheidende Entwicklung der Plastik im Herzen Frankreichs, die in gerader Linie zu der Kunst des 13. Jahrhunderts hinüberführt, knüpft an diese Skulpturen der Provence an; an diesen Werken des Südens, die, ohne eigene Zeugung, in der Provence selbst ohne Nachfolge bleiben, entzündet sich der jugendliche Genius der Ile-de-France. Wie wir sahen, redet das Detail hier nicht minder eindringlich als das allgemeine Thema der Kompositionen, die Statuen von Arles und Romans sind sozusagen die Vorfahren derer von Chartres; und zwar nicht nur derer des Chartrerer Hauptmeisters, auch die Nebenströmungen haben in der Provence ihre entsprechende Vorform, ihre eigentümliche Quelle. Jedenfalls war Chartres selbst der Vorort des provençalischen Einflusses; denn nicht nur dass wir denselben hier noch am deutlichsten vor Augen haben: Chartres ist auch, wie wir sehen werden, das hauptsächlichste Centrum der nördlichen Schule; von hier aus verzweigt sie sich nach allen Seiten. Ich glaube also nicht, dass der Einfluss der Provence auf die Chartrerer Ateliers durch Zwischenstufen, wie etwa Bourges vermittelt sei, wenngleich das im Einklang wäre mit der geographischen Lage. Das

---

[1] Die drei Stellen finden sich in D. A., Bd. VII, S. 419; auch die Plastik der Arler Schule ist im Beginn des 13. Jahrhunderts in völligem Verfall; vgl. dazu den Abschnitt über „Die chronologischen Schwierigkeiten."

Phänomen, um das es sich hier handelt, ist überhaupt nicht dem allmählichen Sichausbreiten einer Flut vergleichbar, es ist das Ueberspringen eines Funkens; der Funke springt unmittelbar nach Chartres über.

Damit ist jedoch nicht gesagt, dass gerade diejenigen Werke, an denen wir allerdings heute die Zusammenhänge zwischen den zwei Schulen zu erläutern genötigt sind, wie die Portale von Arles und Romans und einzelne Figuren des Arler Kreuzgangs, auch zu gleicher Zeit die direkten Vermittler dieser Einflüsse gewesen seien. Vergessen wir nicht, wie wenig wir wissen über die Art und Weise, wie sich innerhalb mittelalterlicher Ateliers und zwischen denselben die Tradition der Formen und Motive vollzog. Neben Kopieen und Skizzen nach ausgeführten Werken spielen hier doch die Musterblätter, die Sammlungen von Vorbildern unzweifelhaft ihre Rolle, derartige Zwischenträger möchten hier zwischen den beiden Schulen vermittelt haben; es handelt sich nicht notwendiger Weise um eine Filiation fertiger Monumente, und nicht geradezu um directe Zusammenhänge zwischen denen, die uns erhalten blieben, sondern um lebendige Beziehungen der hinter ihnen stehenden Ateliers und Meister.

Allem Anschein nach sind jedoch damals keine provençalischen Künstler nach dem Norden berufen worden, denn die Skulpturen von Chartres sind nicht das Werk provençalischer Hände. Was die Chartrerer Bauhütte im Süden suchte, war Anregung, nicht Aushülfe. In dem Wunsche, an einer Fassade des Nordens eine plastische Dekoration grossen Stiles zu entfalten, sah sie sich um nach einem Programme figuraler Dekoration, nach Vorbildern und Formen, nach den notwendigen Grundlagen eines monumentalen Stiles, nach Motiven und Typen.

Inwieweit hier die Beziehungen der beiden Kirchenfürsten mit im Spiele gewesen sind, ist nicht mehr zu sagen; aber es ist wohl kaum ein Zweifel, dass das

Hauptportal der Chartrerer Kathedrale in direktem Auftrage des Chartrerer Bischofs errichtet worden ist. Möglich, dass er es war, der den Arler Erzbischof oder die Kanoniker von Saint-Trophime um Uebermittelung von Vorbildern und Skizzen ersuchte und Leute hinschickte, diese in Empfang zu nehmen ; möglich auch, dass die Chartrerer Kanoniker oder diejenigen unter ihnen, die gerade die Leitung und Aufsicht über die Bauhütte hatten,[1] diese Vermittlerrolle gespielt haben.

Die Formenwelt des Südens erfährt im Gebiete der Seine eine tiefgreifende, eine völlige Veränderung. Der Zauberer, der dieses Wunder wirkt, ist der französische Genius. Er erweckt diese Formen zu neuem Leben, er vollzieht folgerichtig und sicher ihre Eingliederung in den mittelalterlichen Baukörper. Erläutern wir diesen Stilwandel an den Statuen des Chartrerer Hauptmeisters![2] was wäre anziehender als dieses Schauspiel.

---

[1] Dieses Amt wurde von den Kanonikern kollegialisch verwaltet; in einer Arler Urkunde vom Jahre 1177 erscheinen unter den Zeugen: Petrus Ferreoli et Jordanus qui tunc temporis habebant in curam (!) domum sancti Trophimi. Der kürzere Ausdruck dafür ist in den Arler Quellen „operarius", was nicht etwa bedeutet, dass der betreffende Kanoniker Steinmetz oder Werkmeister gewesen sei; dies ist auch die Ansicht des Herrn abbé Albanès in Marseille. Wenn dieser Titel sich auch in Grabinschriften findet, so ist daraus, glaube ich, nur der Schluss zu ziehen, dass der Betreffende dieses Amt gerade bei seinem Tode innehatte. Oft citiert ist die Grabinschrift des Poncius Rebolli vom 26. Dezember 1183, die sich im Arler Kreuzgang befindet (sie ging auch in das Dictionnaire des architectes français von Lance über, Bd. II, S. 238); wir finden ihn als Poncius operarius in einer Arler Urkunde vom 1. Juni desselben Jahres wieder, während er in Urkunden von 1154—1181 ohne diesen Titel erscheint! er hatte also sein Amt erst im Jahre 1182 oder 1183 angetreten; vgl. über die geistliche Leitung und Beaufsichtigung der Bauhütten auch V. Mortet, Étude historique et archéologique sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris, Paris 1888, S. 58, Anm. 2.

[2] Und denen seines Ateliers.

Man möchte die Eigenart der stilistischen Metamorphose mit einem Bilde bezeichnen und sagen, der Chartrerer Künstler habe die Figuren der südlichen Schule mit Hülfe eines Hohlspiegels umgezeichnet ; so gesetzmässig scheint sich ihre Umbildung in's Lange und Schlanke zu vollziehen. Gewandung und Faltengebung nehmen an diesem Prozesse teil, man ist an organisches Wachstum erinnert. Ich zähle bei dem Jacobus in Arles[1] und dem Könige mit Buch in Chartres auf dem rechten Schenkel etwa neun Faltenzüge ; sie verteilen sich in Chartres auf eine längere Fläche, der Mantel hat sich gleichsam elastisch ausgedehnt. Trotz der Steigerung der Verhältnisse also keine Multiplication der Details ; im Gegenteil, das komplizierte dreiteilige Kostüm wird meist auf eine einfachere Formel: lange Tunika und Mantel gebracht; den Körper überschneidende Partieen, wie die schärpenartig fallenden Mantelenden, sind einfach unterdrückt; jene neckischen, wie vom Winde geworfenen Falten an den Säumen, die links und rechts an die Gewandmasse als Schnörkel sich ansetzend, der Figur eine gewisse malerische Breite geben, bleiben fort ; so gewinnt man weit durchgehendere Faltenzüge, schroffer aufsteigende Säume, eine knappe und scharfe Silhouette, es bildet sich ein den Körperverhältnissen völlig konformer Gewandstil.

Die Chartrerer Gestalten sind schmäler in den Schultern und eigentümlich scharfkantig, die Biegungen in den Gelenken sind schroffer, die Bewegungen mit schärferen Accenten versehen und gleichsam rythmisch geregelt ; die Gewandung folgt weit unbedingter der Bewegung der Gliedmassen, das Gerüst, der Mechanismus des Körpers kommt unter derselben mehr zur Geltung ; der Leib ist von der Gewandung eng umfangen, während die Figuren in Arles wie mit Teppichen verhängt sind. Die Stoffe scheinen von feinerer Textur, sie verloren das

[1] Rechts vom Portale.

Träge und Lastende. Das Wesentliche dieser Körperbildung, ihre etwas eckige Jugend, reflectiert sich in den Motiven der Gewanduug, man vergleiche das einfach als Ausschnitt gebildete Kopfloch an den Kaseln in Arles mit dem kragenartigen Umschlag der Mäntel in Chartres.

Und diese Künstler besassen ein persönliches Verhältnis zur Natur! sie führen den Gebilden der Tradition neues Blut zu.

Wo leuchtete das wohl heller auf als in den Köpfen! Die schematisch abgeteilten Haarsträhne sind zu welligen fliessenden Lockenmassen geworden, Haar und Bart verloren das Klebende, Perrückenhafte, die Gesichter scheinen gleichsam die Maske abzulegen. Wir haben bereits ausgeführt,[1] es ist nicht das Porträthafte, das Physiognomische,[2] was hier neu ist, sondern die lebensvolle typische Schönheit;[3] das Verständnis für das Gesetzmässige lebendiger Form; das jugendliche Lebensgefühl der Meister, das gewissermassen auf der Schneide ihres Meissels ist. Wie hat sich nicht der Ausdruck dieser Köpfe unter ihren Händen verändert! An die Stelle des Greisenhaft-mürrischen, des Tiefsinnig-zerstreuten, des Gewaltsam-gesammelten, tritt das Kraftvoll-gespannte männlicher Energie, das Untadelhafte männlicher Schönheit, das Lachende der Jugend.

Die Körper bezeugen uns ein Gleiches![4] Trotz der tektonischen Gebundenheit der Formen ist keine Gestalt

---

[1] Vgl. oben unter Nr. 1.

[2] Abweichend von Viollet-le-Duc, der hier gallische Kopftypen zu sehen glaubte, äusserte sich Lübke: „Hier zum ersten Male begrüsst uns in der mittelalterlichen Kunst, die bis dahin die antike Kopfbildung, freilich bis zu äusserster Stumpfheit herabgesunken, festgehalten hatte, wie ein erstes Lächeln des Frühlings das germanische (!) Volksgesicht mit seinen treuherzig schlichten Zügen".

[3] Ist es wunderbar, wenn diese typische Schönheit französische Züge trägt?

[4] Vgl. die trefflichen Bemerkungen Moore's, Development and character of gothic architecture, London 1890, S. 252 ff.

auffällig verkrüppelt oder zu kurz gekommen, kein Glied in der Art verzeichnet, wie wir das hier und da in Arles bemerken![1] Die Modellierung von Brust und Leib ist flach, aber nicht brettartig, nicht unverstanden. Diese Teile sind gewissermassen nur in flacherem Reliefe gegeben! Die Hände und Füsse sind von weicher lebensvoller Rundung; man halte doch die leblosen und platten Formen der Arler Façade daneben, um diesen Fortschritt zu begreifen.

Alles vereinigt sich hier, diese Schöpfung mit dem Reize des Jugendlichen und Originalen zu umkleiden! Sprach nicht junger Wagemut aus der künstlerischen Komposition? und wie jugendfrisch ist nicht die Technik. Da sind die Gewänder mit feingemusterten Bordüren gesäumt, die Haare der Frauen kunstvoll wie von weiblicher Hand geflochten, der Schmuck, die Verschnürungen wetteifern in liebevoller Durchbildung mit den Erzeugnissen des Kunstgewerbes selbst.[2]

Ja, wie jugendlich ist nicht der Ernst stilschöpferischer Arbeit, das gleichsam methodische Herausmeisseln der Form aus technischen und tektonischen Bedingungen, die Ableitung des einzelnen aus dem Zusammenhange der Komposition! Denn das, was diese Künstler zunächst im Auge hatten und mit der Konsequenz des Anfängers durchführten, war der einheitliche dekorative Gesamt-

---

[1] Vgl. vor allem den Christus des Tympanons, im Kreuzgang z. B. die Figur des Petrus (rechter Arm) etc.

[2] Man hat häufig genug eben diese feine ciselierende Art der Arbeit als Beweis für die orientalische Provenienz dieser Kunst angerufen; man möchte vermuten, dass sie mit der hohen Entwicklung des heimischen Goldschmiedegewerbes zusammenhänge. Seit dem 11. Jahrhundert bewohnten die Goldschmiede in Chartres ein eigenes Quartier; vgl. E. de Lépinois, Histoire de Chartres, Bd. I. Chartres 1854, S. 65 u. 400; Cartulaire de l'abbaye de Saint-Père de Chartres, publié par M. Guérard, Paris 1840. Vorrede S. LXII. Die sorgfältige Wiedergabe der Schmuckgegenstände, die wir an den Chartrerer Statuen bewundern, beweist überdies, dass man hier auf Autopsie fusste. Vgl. jedoch die Ausführungen weiter unten im III. Theile.

eindruck; dies ist die Voraussetzung, unter der die Plastik hier zugelassen wird. Wie wir sahen, trat an den nordfranzösischen Werken die figürliche Dekoration in principielle Verbindung mit den struktiven Gliedern. Ein erstes und wichtigstes Gebot musste sich da den Künstlern unabweislich aufdrängen, wollten sie die Wirkung nicht gefährden: Wie auch die Figuren im einzelnen gestaltet sein mochten, der dem Ganzen zu Grunde liegende architektonische Organismus durfte offenbar durch sie nicht verdunkelt werden, es mussten unter dem Mantel der figuralen Dekoration die Glieder des architektonischen Körpers sichtbar und gegenwärtig bleiben. Das haben die Künstler begriffen. Sie verfahren daher deduktiv, sie entwerfen zunächst auf dem Papier eine architektonische Rohform des Ganzen, nach dieser bestimmen sie die Grösse aller plastischen Teile.

Wir wüssten darüber nichts auszusagen, wenn wir nicht imstande wären, diese Rohform zu rekonstruieren. Wir erhalten sie, indem wir die ursprüngliche Gestaltung sämtlicher Blöcke bestimmen, aus denen die Figuren und die Scenen genommen sind. Es ergiebt sich dabei folgendes: Allen Figuren der Gewände ist ein Block von genau derselben Form und Grösse zu Grunde gelegt, es ist ein Pfeiler von quadratischem Grundriss, von etwa 2 m. Höhe bei einer Länge der Quadratseite von etwa 35 cm. Dieser Pfeiler ist immer übereck gegen die Mauer gestellt, seine Aussenflächen vergleichen sich also mit den rechtwinklig vor einander vortretenden Sockeln darunter, wie den entsprechend vorspringenden Deckplatten der Kapitäle darüber. Die zwischen Figur und Kapitäl an den Seitenportalen eingeschalteten Baldachine sind genau entsprechend den Figurenblöcken in Form eines übereck gestellten Kubus gestaltet. Dasselbe Princip durchdringt jedes Glied der Komposition: sämtliche Figuren und Scenen der Laibungen sind aus einem rechtwinklig zugehauenen Keilsteine genommen, nirgends ist etwa zu

Gunsten einer besonderen Gestaltung des figuralen Motives eine abweichende Blockform an der betreffenden Stelle eingesetzt worden. — Versucht man, aus diesen Blöcken sich das Portal aufs Neue zusammenzusetzen, indem man sich dabei die Blöcke der Figuren und Baldachine nach oben und unten verlängert denkt, so gewinnt man nicht nur ein architektonisch völlig ebenmässiges Gebilde, sondern geradezu die einfachste, d. h. die ideale Grundform dieses Portaltypus überhaupt. So bestand denn das Werk des Bildhauers einfach darin, in diese stereometrischen Körper seine Gebilde hineinzuschaffen. Wie er aber auch verfahren mochte, die Einheit des Ganzen war von vornherein gewährleistet. Es ist für diese nordfranzösischen Meister charakteristisch, dass dieser ausserordentliche tektonische Zwang, dem sie sich unterwerfen, nicht in erster Linie als Zwang empfunden ist, vielmehr der Ausgangspunkt wird für ihr stilschöpferisches Gestalten; er wirkt hier nicht hemmend, sondern im Gegenteil erziehend, anregend, man macht hier aus der Not eine Tugend! indem man es unternimmt, gewissermassen aus den Steinen Menschen zu erwecken, schafft man die Grundlagen eines originalen Stiles.

Gewiss ist nichts interessanter, als zu diesen Künstlern in die Werkstatt zu treten, das Herauswachsen ihrer Gestalten aus der tektonischen Rohform zu belauschen.

Da Figur und Säulenschaft regelmässig mit einander zusammenhingen, so blieb für die erstere nur der vordere Teil des zugewiesenen Blockes verfügbar. Der Künstler nutzt nun die Masse desselben in vollkommenster Weise aus. So schmal derselbe war, er gestattete, die Unterarme vom Körper abzulösen, die Attribute frei heraus treten zu lassen, den Kopf in voller Rundplastik zu bilden. Dagegen bewahrte der Körper eine flache Bildung, die Schultern, obwohl von dem Säulenschafte losgearbeitet, behielten etwas Koulissenhaftes; ein freieres Vortreten der Füsse war nicht denkbar, sie sind nach unten gestreckt,

die Figuren schweben. Das Eckige, Scharfkantige der Gestalt, von dem oben die Rede war, ihre steile, schroff abfallende Silhouette, einerlei wie man sich stellen möge, weist überall zurück auf die stereometrische Keimform; die eigentümliche Strenge und Rythmik der Bewegung entsteht unter dem unmittelbarsten Einfluss eben dieser tektonischen Voraussetzungen. Man war genötigt, die Figuren gewissermassen auf die vordere Kante des Blockes einzurichten, so stehen sie hoch aufgerichtet und feierlich nebeneinander.[1] Sie konnten in der Ellenbogenhöhe nicht breiter gebildet werden als in den Schultern, die Ellenbogen liegen also fest am Körper an. Die Unterarme werden gleichsam nach vorn herausgedrängt. Gewisse Griffe stellten sich hier fast von selber ein. Gab man zum Beispiel der Figur ein Attribut etwa ein Buch in die Hände, so fasst sie es mit Vorliebe oben und unten, die Arme durften sich vor dem Leibe nicht kreuzen. Dieses Motiv ist in der Chartrerer Schule sehr häufig, während es in Arles nur vereinzelt nachzuweisen ist. Fast niemals finden wir, was doch am nächsten läge, ein Buch offen aufgeschlagen dem Beschauer entgegengehalten. Meist ist es senkrecht auf einer schmalen Kante stehend, in schräger Richtung vorgeschoben worden, Arm und Attribut suchen gewissermassen Fühlung zu behalten mit der ursprünglichen Aussenfläche des Steines (vgl. Abb. 16). Sehr oft hängt der ein Scepter oder eine Rolle haltende Arm lang herunter, um erst im Handgelenk sich scharf nach vorn herüber zu biegen. Besonders merkwürdig, dass die Bücher häufig ganz wenig, im spitzen Winkel geöffnet sind. Die eine Schnittseite schiebt sich dann senkrecht vor die Mitte der Figur, sie vergleicht sich mit der Kante des Blockes. Es handelt sich hier nicht um eine in stilistischen Seltsamkeiten sich

[1] Eine Ausnahme macht die Figur rechts vom linken Seitenportal, die mit dem rechten Bein über das linke tritt.

Abb. 16.

gefallende Laune, sondern um die folgerichtige Thätigkeit künstlerischer Logik.[1] Die überhöhte Länge der Gestalten findet unzweifelhaft ihren Grund in den veränderten Massverhältnissen der Architektur; die Figuren sind mit dieser selbst «emporgeschossen»; nichts ist so augenscheinlich, wie dieser unmittelbare Einfluss der Architektur auf die Proportionen.[2] Nun, wir haben

---

[1] Man stelle z. B neben die Statuen der Gewände die Figur eines centralen Thürpfeilers, z. B. den ein mächtiges Evangelienbuch haltenden heiligen Stephanus vom Mittelportale der Kathedrale von Sens; hier ist das Buch voll und breit dem Beschauer entgegengehalten. Der Thürpfeiler, zu dem Zwecke erfunden, um dem Thürsturz einen Stützpunkt zu bieten, kann selbstverständlich nicht übereck gestellt werden; er würde so ja auch keine geeignete Fläche für die Thüren gewähren und sich mit den seitlichen Pfosten nicht vergleichen. Die Figuren, die an ihm auftreten, und die besonders in der älteren Zeit unmittelbar aus dem Pfeilerblock selbst genommen sind, können sich daher weit breiter entfalten, als die aus einem vorn spitz zulaufenden Block genommenen Figuren der Gewände; eine auffallende Illustration zu dem Gesagten sind z. B. die Statuen des Portals von Villeneuve - l'archevêque im département de l'Yonne.

[2] Vgl. dazu Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. V², S. 576. Die gleiche Auffassung auch bei Lübke in dessen „Plastik". Lübke macht wiederholt darauf aufmerksam, dass an anderen architektonischen Teilen derselben Kompositionen Figuren von ganz anderem Massstabe vorkommen; er verweist z B. auf die Apostel auf dem Thürsturz des Südportals der Kathedrale von Le Mans, die

bereits gesehen, wie diese Verschiebung der Körperverhältnisse zu einer geradezu gesetzmässigen Umgestaltung der Details führt. [1]

---

kurz, schwer und gedrungen seien. Das Gleiche bemerkt er von den Figuren der biblischen Scenenfriese an unserem Chartrerer Westportale; er folgert daraus, „dass der gesamten Skulptur dieser Zeit keine festen Gesetze für die Körperbildung, kaum eine Ahnung der wirklichen Verhältnisse vorschwebte." Das trifft aber doch für die grossen Meister dieser Schule nicht mehr zu; der Chartrerer Hauptmeister z. B. besass gewiss „feste Gesetze für die Körperbildung", denn er hat z. B. in den Aposteln auf dem Thürsturz, wie in dem Christus des Tympanons Gestalten von durchaus gleichem Charakter hingestellt wie die Statuen der Gewände; wenn wirklich die winzig kleinen Figürchen der biblischen Scenenfriese von plumpen Verhältnissen wären, so besagt das wenig, denn sie sind von anderer Hand. — Die Ansicht Schnaases und Lübkes findet sich bereits in der älteren französischen Litteratur; ich verweise u. a. auf Romelot, Description historique et monumentale de l'église patriarcale de Bourges, Bourges 1824, S. 65; auf A. Aufauvre et Charles Fichot, Les monuments de Seine-et-Marne, Paris 1858 (Text zu Saint-Loup-de-Naud); auf Batissier, Histoire de l'art monumental, Paris 1860[2], S. 504; vgl. auch Charles Herbert Moore, Development and character of gothic architecture, London 1890, S. 253 („Their ... exaggerated elongation (is) largely of definite architectural purpose.")

Das Hagere und scheinbar Asketische der Figuren hat ausserordentlich häufig zu irrigen Deutungen Anlass gegeben. Cherzé (Congrès archéol. de France 1869, S. 28) sagt von den Statuen der Vorhalle von Saint-Ours in Loches: „qui, dans la pensée des artistes, accusaient la prééminence des saints personnages par le fait même du développement excessif de leur taille"; ähnlich noch Bulteau (Monographie, Bd. II, S. 68): „on a voulu nous montrer des corps spiritualisés, glorifiés dans le ciel", etc. Vgl. de Launay's Bemerkung in Léon Hublin's: La cathédrale du Mans, Le Mans 1888, S. 15.

[1] Eine richtige Auffassung der Chartrerer Kunst findet sich bereits bei Pottier in seinem Text zu Willemin's Monumens français inédits („le premier jet d'une école vraiment nationale"); vgl. auch Rigollot's Essai historique sur les arts du dessin en Picardie, Amiens 1840. Rigollot bringt die Blüte der Plastik sehr richtig in Zusammenhang mit dem Aufschwung der heimischen Architektur: „Nous croyons que ce fut pour les artistes l'occasion d'exécuter des œuvres entièrement originales, et que l'invention qu'ils furent à même de développer dans les constructions de l'architecture qui prit alors un caractère spécial, se montra aussi dans les sculptures que les tailleurs d'images y ajoutèrent", diese Worte sind direkt auf die Statuen der Chartrerer Schule gemünzt.

Besonders sind es jedoch die deutschen Forscher, die in der

Dass wir uns die Rolle der hier zusammenwirkenden Faktoren noch einmal klar vergegenwärtigen! Indem die plastische Dekoration an den Portalen Nordfrankreichs in Verbindung tritt mit den Gliedern des architektonischen Aufbaues, wird sie tektonischen Forderungen weit strenger und unerbittlicher unterworfen. Aber daraus allein würde sich der stilistische Umschwung noch nicht erklären; die nordfranzösische Plastik unterscheidet sich darin von der der Arler Fassade nur dem Grade nach, nicht principiell, sie geriet also damit allein noch nicht unter ein neues Gesetz der Bildung.

Das Entscheidende ist erst die ganz neue und originale Art, wie die Chartrerer Künstler den tektonischen Zwang zur Grundlage ihres Schaffens machen. Erst dadurch entsteht der Stil. Fügen wir gleich hinzu, der Stil ist niemals eine Folgeerscheinung äusserer Einflüsse, sondern das Geschöpf des künstlerischen Geistes. Einerlei welches seine Quellen sind, unter welchen Einwirkungen und Anstössen er zustande kommt, er entspringt sozusagen in voller Rüstung dem Haupte des Künstlers. Auch die Plastik des Arler Portikus ist Mauerplastik. Zwar konnte der Arler Meister in der Dekoration der Gewände weit ungezwungener verfahren, er macht von dieser Freiheit Gebrauch, indem er z. B. einmal statt einer Apostelfigur ein Scenenbild ein-

---

Beurteilung der Chartrerer Kunst im allgemeinen das Richtige getroffen haben; vgl. Lübke's Geschichte der Plastik, Bd. I³, S. 425 ff.: „Die architektonische Richtung — heisst es hier unter anderem von der Schule von Chartres — ist hier von so überwiegender Energie, dass auch die Plastik mehr als anderswo sich dem herrschenden Gesetze der Architektur fügen muss"; vgl. ferner die treffliche Erörterung Schnaase's, Geschichte der bild. Künste, Bd. V², S. 566 f., und den schon citierten Aufsatz Robert Vischer's: „Zur Kritik mittelalterlicher Kunst", abgedruckt in dessen Kunsthistorischen Studien 1886; vgl. ferner Charles Herbert Moore, a. a. O., S. 253 f: „Within the limits fixed by his conditions the artist has managed abundantly to show his skill as a life-like and graceful designer." „The restraint of the figure is apparently self-imposed in obedience to the demands of its architectural position", vgl. S. 255.

setzt[1]: die Darstellung der Steinigung des Stephanus; aber er hatte doch im grossen und ganzen mit gegebenen Flächen zu rechnen. Auch belehrt uns schon der Arler Kreuzgang, dass die Verwendung der plastischen Dekoration als Füllwerk zwar für die grossen Fassaden der Provence gilt, aber doch nicht ein allgemeines Charakteristikum der provençalischen Plastik überhaupt ist.[2] Ein tektonischer Zwang war also auch hier vorhanden, aber er wirkt in erster Linie negativ, beschränkend, statt erzieherisch und ausbildend. Nichts vermöchte das mehr ins Licht zu setzen als ein Studium der Christusfigur des Arler Tympanons.

Dieser Christus (Abb. 17) ist aus einem langen und schmalen Blocke genommen. Der Künstler hat den Massstab seiner Figur in anbetracht des gegebenen Blockumfanges offenbar zu gross gewählt; sie überschneidet oben und unten den Rand des Tympanons, während sie sich nach der Breite nicht genügend zu entfalten vermag. Der Meister greift daher zu perspectivischen Ausflüchten, er giebt die Arme in Verkürzung. Aber er hatte im Verhältnis zur Tiefe des Blockes das Relief der Figur zu stark genommen. So erscheint denn der linke Arm verzeichnet, während der rechte unnatürlich steil erhoben ist.

In Chartres (Abb. 18) waren die Raumbedingungen eher ungünstiger, wenn auch unvergleichlich viel vorteil-

---

[1] Man vergleiche auch die Apostel des Portals von Saint-Gilles, ihre freiere Haltung, die malerischen Motive der Gewandbehandlung.

[2] Hier sind die Pfeiler, also doch struktive Glieder, mit Reliefs und Statuen geschmückt. Allerdings sind sie breit und wandartig; die an den Ecken angebrachten Figuren, wie z. B. der Trophimus, sind links und rechts von einem Pilaster flankiert, sodass sie wieder mehr als Füllwerk erscheinen, aber ein Kapitäl ist hinter ihren Köpfen angebracht; sie stehen gewissermassen vor einer eingelassenen Säule. Das Gleiche gilt von den Figuren, die an den Breitseiten der Pfeiler stehen; sie stehen vor einem Pilaster, dessen Kapitäl das um den Pfeiler sich herumziehende Gesimse trägt, wenn sie gleich mehr den Eindruck machen, als ständen sie frei vor der Mauer.

Abb. 17.

Abb. 18.

hafter, als etwa für die Statuen der Gewände, denn hier lag ja der einzige Fall vor, wo auch in Chartres die Plastik auf einer füllenden Fläche erschien. Das Tympanon war hier aber weit schmäler, als das von Arles, es hing das mit dem gedrängten Aufbau der Komposition zusammen. Trotzdem hat es der Chartrerer Meister verstanden, sich diesem Rahmen so vollkommen einzuschmiegen, dass seine Darstellung sich frei und harmonisch zu entfalten scheint. Er bildet die Mandorla steiler, fast lanzettförmig, die Gestalt des Thronenden giebt er in etwas kleineren Verhältnissen, sie wird den gegebenen Raumbedingungen völlig konform gestaltet; sie reicht nicht einmal bis an den Rand des Tympanons heran. Damit nun keine Lücke entsteht, fügt er unten ein Fussbrett hinzu, während oben der Nimbus die Figur bis an den Scheitelpunkt des Tympanons verlängert. Ueberdies änderte der Künstler das Gefüge der Blöcke. Er nahm den mittelsten, aus dem die Hauptfigur zu bilden war, verhältnismässig breiter, derselbe umfasst ausser der Figur noch die Mandorla! Jene kann sich nach links und rechts bequemer ausdehnen. An die Stelle der unnatürlichen und gezwungenen Haltung tritt eine edle Freiheit, eine durch ein feines Mass geregelte Natürlichkeit. Und auch der Tiefe des Blockes ist in glücklichster Weise Rechnung getragen. Denn während in Arles eine in fast völliger Plastik gebildete Figur auf einem Sitze angebracht ist, der gewissermassen nur im Durchschnitt, nur planimetrisch zur Erscheinung kommt, ist es in Chartres gelungen, auch den Sitz plastisch vortreten zu lassen, indem man ihm mitsamt dem Fussbrett eine perspektivische Senkung gab; die Figur trat damit in allen ihren Teilen plastischer vor: die malerische Verkürzung der Schenkel wurde hier durch die plastische Formung derselben ersetzt; zu gleicher Zeit war der hier angewandte Kunstgriff durch den Zusammenhang der Komposition gerechtfertigt! Wir haben eingangs ausgeführt, wie der Künstler durch die perspectivische Gruppierung der Statuen

an den Gewänden eine künstliche Hebung des Augenpunktes erreicht. Erst indem er das gleiche auch am Tympanon durchführt, indem er uns den thronenden Christus sozusagen in Obersicht giebt,[1] wird die Illusion eine vollkommene! Sollte diese einheitliche, wie es scheint, so fein berechnete Wirkung vom Künstler nicht vorausgesehen sein, bei dem wir auf so viel künstlerische Weisheit im einzelnen stossen? Wie fein ist hier nicht das Gefühl für die Reinheit des architektonischen Umrisses entwickelt, man sehe, wie sich die Gestalten, die Flügel demselben einfügen,[2] wie sehr erscheint hier das Ganze als das Mass für Anordnung und Grösse der Teile! Der Geist, der den Künstler bei der Schöpfung seiner Statuen leitete, spricht auch aus dieser Reliefgruppe! Die Anordnung der beiden unteren Tiere mit den Köpfen nach aussen ist dem Künstler, scheint es, durch die Enge des Raumes an die Hand gegeben; indem sich der Kopf auf den Erlöser zurückwendet, gliedern sie sich ungezwungen in die Fläche ein. Durch dieses Motiv kommt in die Gestalten etwas Stolzes, die Flügel sind gravitätisch nach beiden Seiten ausgebreitet, die Vorderfüsse greifen lebendiger aus.

Andererseits tritt nun auch hier die Verwandtschaft der beiden Schulen sofort ins Licht, wenn wir eine gleichartige Darstellung einer anderen Schule daneben legen [3]

---

[1] Das Tympanon ist ebenfalls vom Chartrerer Hauptmeister, vgl. 2. Teil, 1. Kapitel.

[2] Dieses Gefühl fehlt dem Meister des Arler Portikus; die Köpfe der Figuren überschneiden hier die architektonischen Gesimse, einzelne Details greifen auf die Sockel über; vgl. das Relief mit der Steinigung des Stephanus. Die Flügel und die Füsse der Symbole überschreiten die ornamentale Einfassung des Tympanons.

[3] Das Relief befindet sich jetzt im Chorumgange der Kirche Saint-Sernin in Toulouse, es ist vermutlich die Mittelgruppe eines Portaltympanons; über die ursprüngliche Komposition giebt vielleicht das eine der beiden neuerdings in der Kathedrale von Valence (Drôme) aufgefundenen Tympanen Aufschluss; ich mache darauf aufmerksam, dass bei diesen Werken die Anordnung der Gruppe eine ganz andere ist, dieselbe nimmt hier nicht die ganze Fläche des

Abb. 19.

(vgl. Abb. 19); eines Kommentars bedarf es hier weiter nicht, das Toulousaner Werk erscheint neben den beiden anderen wie ein Fremdling. Der Chartrerer Christus ist unter den zahlreichen verwandten Exemplaren unserer Schule derjenige, der dem Arler am nächsten steht; ich verweise u. a. auf die orgelpfeifenartigen Falten des Rockes, die in Chartres noch ähnlich festgehalten sind, auf das breite, gürtelhafte Faltenmotiv unterhalb der Brust. Ich bemerke in den Köpfen eine ganz merkwürdige Uebereinstimmung, die wiederum ein Zeichen ist für das Durchwirken einzelner physiognomischer Züge: die linke Braue zieht sich nämlich höher hinauf als die rechte, sie ist scharf gebrochen, indes die rechte im flachen Bogen verläuft! Auch sonst ist ja die Verwandtschaft der Kopftypen noch in den allgemeinen Zügen bemerkbar, man vergleiche den Schnitt der Augen, die Modellierung der Wangen, den Bart und werfe zwischendurch einen Blick auf das Relief aus Toulouse!

Das Resultat, das wir gewinnen, ist ein doppeltes. Einerseits stiessen wir auf umfassende Verwandtschaften zwischen den beiden grossen Schulen, die bald noch deutlich greifbar, bald mehr verwischt und wie im Verschwinden waren, alles in allem aber unwiderleglich und gegen jeden Zweifel sicher. Andererseits offenbarte sich uns die Originalität der Chartrerer Kunst; in ihrer ganzen eigentümlichen Schönheit steht sie vor uns; an dem Vergleiche mit den Kunstwerken der Provence ermessen wir das Ungewöhnliche der Leistung. Und hinter den Statuen und Steinen erschienen uns die Meister, die lebendigen Menschen; wir beobachten sie beim Werke, wir sehen auf den Grund ihrer Künstlerseele. Ihre Instincte und Absichten, ihre Aesthetik und Ideale, die Folgerichtigkeit

---

Tympanons ein; wir finden das Gleiche in Moissac wie auch in Cadenac (Abguss jetzt im Trocadéro), woraus sich ergiebt, dass diese eigentümliche Art der Anordnung für die Schule der Languedoc charakteristich ist.

und Klarheit ihres Stilgefühls, ihre Jugend und ihre Feinheit, ihr Ernst und ihr Eifer, ihr Mut, der Heisshunger des Neuen, die glückliche Verwertung des Alten, das alles liegt zu Tage. Festlich, wie im Schmucke frischer Blumen erscheint sie uns, die alte porta regia von Chartres.

Unsere beiden Erkenntnisse stützen und verketten sich gegenseitig. Wir begreifen das Schöpferische der Chartrerer Kunst erst im Angesichte ihrer Quellen; und jetzt erst, wo wir wissen, dass Technik und Stil den Meistern von Chartres zu eigen gehört, verstehen wir, warum sie eine so merkwürdige Kluft von den Werken scheidet, von denen sie doch herkommen, schwinden uns die letzten Zweifel über die Zusammenhänge unserer beiden Gruppen.[1]

---

3. KAPITEL.

GILABERT UND DAS GEHEIMNIS SEINER KUNST.

Es gilt nunmehr, die etwaigen Beziehungen der Chartrerer Ateliers zu den plastischen Schulen der Languedoc und der Bourgogne zu untersuchen, die man, wie ich schon sagte, bisher als den Ausgangspunkt der Chartrerer Kunst bezeichnet hat. Zwar ist diese These von niemandem genauer durchgeführt worden, aber es ist nicht anzunehmen, dass man hier Zusammenhänge vermutet hätte, wenn nicht vieles dafür spräche. Wenn auch bewiesen ist, dass der Hauptanstoss von einer anderen Seite kam, es möchten auch von den anderen beiden mächtigen plastischen Centren Einflüsse herübergedrungen sein.

---

[1] Revoil hat bemerkt, dass die zwei im Kreuzgange von Montmajour stehenden Statuen mit den Chartrerer Figuren verwandt seien. Ich gestehe, dass ich hier keine Beziehungen zu entdecken vermag.

Wir finden in der Languedoc[1] bereits um die Wende des 11. Jahrhunderts und in den ersten Jahren des 12. ein ausserordentlich fruchtbares Atelier zu gleicher Zeit in Toulouse und Moissac am Werke, das die figurale Plastik in grossem Massstabe übt, nach festen technischen Principien, mit vollkommener Einheitlichkeit des Stiles.[2]

Wir haben hier und da schon ein Werk dieser Schule mit zum Vergleiche herangezogen (vgl. Abb. 11 und 19), ein flüchtiger Blick genügt, um zu sehen, dass dieses ältere Atelier mit der Kunst des Hauptmeisters von Chartres nichts zu schaffen hat. Es ist eine völlig

---

[1] Die Geschichte der Toulousaner Skulptorenschule wäre eine äusserst dankbare Aufgabe; die Werke derselben sind zahlreich und sehr merkwürdig; die Frage nach den Quellen dieser Kunst gehört zu den interessantesten Problemen der älteren abendländischen Kunstgeschichte. An Vorarbeiten fehlt es nicht; ausser den betreffenden Abschnitten in Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VIII, Sculpture, S. 110 f., 117 f., 124 ff., 132, 179 ff. etc., kommt in Betracht: Histoire de l'art méridional au moyen-âge et à l'époque de la renaissance, 1e partie: De la formation des écoles de sculpture, par M. Bernard Benezet, Toulouse 1885. In dem Buche finden sich zwar bedenkliche Irrtümer; die aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammende Apostelserie aus der Daurade, jetzt im Museum von Toulouse, hält B. für älter als die Portalskulpturen von Moissac! Für die Skulpturen von Moissac vgl. die Monographie de l'église et du cloître de Saint-Pierre de Moissac, par l'abbé J. M. Bouchard, Moissac 1875, u. s. w.

[2] Wir haben hier den seltenen Fall, wo wir einmal imstande sind, eine grosse Gruppe von plastischen Werken mit einem festen Datum in Verbindung zu bringen, dem Jahre 1100; im Kreuzgang von Moissac findet sich eine gleichzeitige Inschrift, die besagt, dass der Kreuzgang in diesem Jahre erbaut sei; der gesamte plastische Schmuck an Reliefs und Kapitälen gehört dieser Zeit an. Nach der Beschreibung Catel's zu schliessen, gehörten die Basreliefs, die sich im ehemaligen Kreuzgange der Kathedrale von Toulouse befanden, derselben Schule zu. Vgl. die Bemerkungen über den Kreuzgang im Catalogue des musées archéologiques de la ville de Toulouse, Toulouse 1872. Aufs engste mit jenen Skulpturen von Moissac verwandt sind die Marmorreliefs, die jetzt im Chorumgang von Saint-Sernin in Toulouse angebracht sind; von dem Christus (vgl. meine Abbild. 19) war schon die Rede. Ferner gehört dieser Schule eine Serie von Kapitälen zu, die aus dem Kreuzgange der „Daurade" in das Museum von Toulouse gelangte; vgl. über diese: Émile Male, Les chapiteaux romans du musée de Toulouse, etc., Revue archéologique 1892 (ich citiere nach dem Sep.-Abdr.), S. 20 ff. Das von

andere Kunswelt, in die wir hier blicken. Flachheit des Reliefs,[1] die Gewandung glatt, wie am Körper klebend, von Zeit zu Zeit ein Faltenzug linienhaft in die Fläche eingetragen, die Säume schlank fortlaufend; dazu ein ornamentales Gesichtsschema, das überall wiederkehrt: brillenhaft umrahmte Augen, eine lange starre Nase mit verkrüppelten Flügeln, meist winzige Ohren, die Wangen aufgeschwollen, die Haare schematisch und verzopft — das ist der Stil, wie er hier in uniformer Weise gehandhabt wird. Neben einer Kunst wie dieser treten die Zusammenhänge zwischen den Werken von Chartres und Arles selbst im Stilistischen zu Tage,[2] die Uebereinstimmung zwischen einer ganzen Zahl individueller Porträtköpfe in Arles und Chartres erscheint in schärferem Lichte neben diesem fremdartigen und unbeweglichen Typus.

Dieses ältere Toulousaner Atelier wird durch ein jüngeres abgelöst; das Relief wurde stärker, die Faltenbehandlung plastischer, die Formen verraten das Studium der Natur, ein Drang nach Bewegung erfasst Gestalt und Gewandung. Es ergeben jedoch Faltenmotive wie die Typen der Köpfe, dass diese Kunst hervorwächst aus dem

---

Male unter Nr. III beschriebene Exemplar ist aus der Serie auszuscheiden, Nr. VI und VII sind zwei Fragmente ein und desselben Kapitäls, was Male nicht sicherstellt; beide Darstellungen des einen finden ihre Fortsetzung auf dem anderen. Male hat sehr richtig bemerkt, dass diese Serie von Kapitälen älter ist als eine zweite, die ebenfalls aus dem Kreuzgang der Daurade stammt; er stellt mit jener die Kapitäle von Saint-Sernin zusammen, vgl. S. 9 f. Die Arbeit Male's ist gewiss verdienstlich, aber es ist doch merkwürdig, warum er sich auf das Studium der Kapitäle beschränkt, warum er nicht wenigstens zwischendurch einen Blick wirft auf die zahlreichen figuralen Skulpturen grossen Massstabes, die die Schule von Toulouse uns hinterlassen hat, da er sich doch offenbar ein Urteil über Wesen und Entwicklung dieser Schule bilden wollte. Er hätte hier die Abfolge der verschiedenen Ateliers und Stile mit weit grösserer Sicherheit zu verfolgen vermocht; meine wenigen Bemerkungen werden das ins Licht setzen.

[1] Der Christus ist ausnahmsweise stark herausmodelliert.

[2] Z. B. in der feinen Fältelung der Gewandmasse wie der Säume, die ja auch in Arles schon vorliegt.

Boden der älteren heimischen Schule. Die Werke dieses jüngeren Ateliers stehen den Skulpturen unseres Hauptmeisters nicht minder fremdartig gegenüber wie jene älteren, ja gerade das Charakteristische derselben, ihre Tendenz zu dramatischer Bewegtheit, die oft genug ans Karikierte streift, findet in Chartres kein Analogon.[1]

Nun tritt plötzlich ein Umschwung des Stiles ein, wir sind imstande, denselben an einer zusammengehörigen Reihe von Statuen gleichsam schrittweise zu verfolgen, wir kennen sogar den Namen des Künstlers, mit dem diese Entwicklung verknüpft ist, und was für uns wichtiger ist, der letztere nähert sich im Stile auffallend den Meistern von Chartres, er scheint nach denselben Gesetzen zu verfahren wie diese, er gelangt zu ähnlichen Resultaten. Auf diesen Punkt gilt es also alles Licht zu sammeln.

Die Statuenreihe, die hier inbetracht kommt, befindet sich jetzt im Museum von Toulouse, es ist eine Darstellung der zwölf Apostel; acht derselben sind parweise zusammengruppiert, die vier übrigen als Einzelfiguren gebildet;[2] sie stammen von der Kathedrale Saint-Étienne. Sie schmückten bis zum Anfang dieses Jahrhunderts das Portal des Kapitelsaales, das diesen mit dem Kreuzgange verband; zwei der Statuen, der Thomas und Andreas sind signiert; die Künstlerinschriften sind leider abhanden gekommen, jedoch abschriftlich erhalten.

---

[1] Hierher gehören die interessanten, aus Saint-Sernin stammenden Marmorreliefs des Museums von Toulouse, Nr. 701—703; vgl. die Abbild. bei Viollet-le-Duc, a. a. O., S. 125. Eng mit diesen Reliefs zusammengehörig sind die Skulpturen des Südportals von Saint-Sernin, noch an Ort und Stelle; ferner gehören hierher das Portal von Moissac und die Werke, die sich um dasselbe gruppieren. Die irrige Ansicht, wonach das Portal gleichzeitig mit den Skulpturen des Kreuzganges sei, geht, wie es scheint, auf die Chronik des Aimery de Peyrac zurück; vgl. Bibliothèque de l'école des chartes, 3e sér., Bd. I, S. 120; u. s. w.

[2] Katalog des Museums, Nr. 650. Höhe der Figuren 1,165 m.; vgl. über dieselben Jules de Lahondès, L'église Saint-Étienne, cathédrale de Toulouse, Toulouse 1890, S. 33 f.

Auf dem Sockel des Thomas stand « Gilabertus me fecit », auf dem des Andreas die etwas ausführlichere Formel: «Vir non incertus me celavit Gilabertus». Seltsamer Weise hat man diesen hochinteressanten Cyklus bisher eines genaueren Studiums nicht für würdig erachtet,[1] obwohl sich doch hier von selbst die Frage aufdrängen musste, ob Gilabert auch die nicht signierten Apostel zuzuweisen seien, und obwohl diese Figuren vielleicht den wichtigsten stilistischen Entwicklungsprozess vergegenwärtigen, den die mittelalterliche Plastik in Toulouse überhaupt gesehen hat.

Die Stilkritik ergiebt mit Sicherheit, dass dem Gilabert nur die eine Hälfte[2] der Apostel gehört; die ersten sechs stehen noch vollkommen auf dem Boden der älteren Schule; erst die zweite Gruppe zeigt den stilistischen Umschwung, der, von Figur zu Figur fortschreitend, in den zwei letzten, dem Thomas und dem Andreas, vollzogen erscheint. Der trennenden Merkmale sind zahlreiche. Der ältere Meister (vgl. Abb. 20 u. 21) stellt seine Figuren auf Tiere oder Blattornament, während Gilabert den Sockel durchweg architektonisch gestaltet hat (vgl. Abb. 22 und 23),[3] der Anonymus gibt den

---

[1] Vgl. übrigens die Bemerkungen Benezets, a. a. O., S. 19 ff. Benezet bringt mit Unrecht die Apostel der Daurade mit Gilabert und seinem Atelier in Zusammenhang; die zwei signierten Statuen befanden sich einander gegenüber; aus der Thatsache, dass Gilabert somit das Portal gewissermassen auf beiden Seiten signierte, zu schliessen, dass er zugleich der Architekt gewesen, wie Benezet will, geht doch nicht an; die beiden Inschriften beziehen sich ausdrücklich nur auf die Statue, unter der sie angebracht sind.

[2] Da die Figuren zumeist mit Namen nicht zu bezeichnen sind, so bin ich genötigt, meine Angaben im Anschluss an die jetzige Aufstellung im Museum zu machen. Ich bezeichne die Statuen von links nach rechts mit 1—12. 1, 2, 5 und 6, 9 und 10 gehören einem älteren Meister zu, die übrigen dem Gilabert. Das zweite, von mir nicht abgebildete Apostelpaar des Gilabert, wie der Andreas, sind bei Baudot abgebildet, La sculpture française, XIIe siècle, Pl. XI. Ueber die Inschrift vgl. noch Mémoires de la Société archéologique du midi, Bd. II, Taf. II.

[3] Abbild. 22 ist nach dem Abguss im Trocadéro.

Füssen immer Sandalen, die bei Gilabert ebenso regelmässig fehlen. Die Technik des älteren Künstlers ist roh, die Faltengebung derb, die Gliedmassen sind unproportionierlich und von mangelhaftester Formung, die Gebärden und Stellungen sind lebhaft, aber stillos und unnatürlich, die Gewänder unruhig bewegt, es ist, als fahre der Wind darein.

Abb. 20.

Unter Gilabert's Meissel (Abb. 22 und 23) scheint sich alles zu verwandeln. Die Textur des Stoffes hat sich gleichsam verfeinert, ein sauberes Gefältel, eine rüschenhafte Zackung der Säume tritt ein. Die Figuren werden schlanker, die Ellenbogen sind nicht mehr abgesperrt, sondern liegen glatt am Körper, die Beine strecken sich, zu gleicher Zeit wird die Bildung der Körperformen richtiger, die Verhältnisse der Teile zu einander normal; die Figuren sind weniger lebhaft bewegt, aber sie agieren freier und natürlicher; die beiden letzten (Abb. 23) stehen ruhig und feierlich. Die Faltenzüge schmiegen sich inniger den Formen des Kör-

Abb. 21.

Abb. 22.

Abb. 23.

pers an, die Glieder erscheinen nicht mehr unausgesetzt von ihnen überschnitten, und gewissermassen getigert, die aufgeregten Motive verlieren sich, es ist, wie wenn eine Flut sich beruhigt und abfliesst.[1]

Klar zu Tage liegt, dass Gilabert den älteren Stil der heimischen Schule zum Ausgangspunkte nimmt. Seine zwei ersten Apostelpaare (vgl. das erste Abb. 22) zeigen das noch deutlich genug, ja selbst bei den beiden letzten Figuren, dem Thomas und dem Andreas, blickt in den Typen der Köpfe wie in gewissen Eigenheiten der Faltenbehandlung die Tradition der Schule durch.[2] Und doch stehen diese beiden Gestalten den Geschöpfen des älteren Meisters fast fremdartig gegenüber, das Charakteristische der alten Schule scheint hier überwunden, der neue Stil bedeutet einen Sieg über den alten. Ist es ein Zufall, wenn Gilabert gerade diese zwei Apostel signierte? Wie viel Stolz spricht nicht aus seinen Worten! scheint ihm das Selbstgefühl nicht bei der Arbeit gewachsen zu sein? Vir non incertus, setzt er unter die letzte Statue: « Ich, der berühmte, Gilabert ! »

Die Frage ist, ob dieser neue Stil als eine natürliche Blüte des alten Stammes aufzufassen ist, als die Entfaltung dessen, was schon vorhanden war oder als eine künstliche Veredelung.

An sich wäre es ja denkbar, dass Gilabert's Stil selbstständig auf dem Boden der Toulousaner Schule erwachsen sei, dann wäre die stilistische Entwicklung, die wir hier vor Augen sehen, eben nur ein weiterer Beweis dafür, dass wir in der Interpretation des Chartrerer Stiles nicht irren; denn wie wir gleich erläutern werden, vollzieht sich die Ausbildung des neuen Stiles hier aus

---

[1] Sehr charakteristisch für die Figuren des Gilabert ist ferner die Zackung des rückwärtigen Gewandsaumes.

[2] Zu achten auf die Behandlung der Haare, auf die halbkreisförmigen Faltenzüge auf der Brust, auf die Manier, die Faltenzüge durch Doppelstriche zu bezeichnen.

denselben Gesetzen und Gesichtspunkten heraus, wie der Stil unseres Chartrerer Hauptmeisters. Es erscheint mir aber wahrscheinlicher, dass hier ein fremder Luftzug hereinkommt, dass Gilabert der Träger eines von aussen kommenden Einflusses ist,[1] und dass dieser Einfluss nirgends anders herkommt als eben von Chartres.

Die mächtige nordfranzösische Schule, die sich rasch nach allen Seiten verbreitete, von Bischofskirche zu Bischofskirche drang, fasst Fuss auch an den Ufern der Garonne, und es ist auch hier die Kathedrale, an welche die Bewegung anknüpft! Dass Gilabert sich zunächst noch enger an die herkömmlichen Motive der Toulousaner Schule hält, aus der er allmählich herauszuwachsen scheint, hat durchaus nichts Wunderbares; denn es galt hier ja, ein bereits begonnenes Werk zu vollenden. Er ist hier ganz sichtlich als zweite Kraft herangezogen worden, er musste nicht nur in Rücksicht auf die Einheitlichkeit des Ganzen darauf sehen, sich an das bereits Vorhandene im Stile ungefähr anzuschliessen, sondern es waren jedenfalls von dem älteren Künstler die Zeichnungen für die noch unausgeführten Teile bereits fertiggestellt.

Ausgehend von den Vorbildern einer anderen Schule und unter etwas anderen Voraussetzungen entfaltet nun Gilabertus die gleiche Methode des Konzipierens wie der Hauptmeister von Chartres, wenn auch nicht mit derselben Konsequenz.

Der ältere Toulousaner Künstler (vgl. Abb. 20 u. 21), dem die ersten sechs Apostel gehören, konzipiert seine Gebilde nicht im richtigen Verhältnis zu Form und Umfang des gegebenen Blockes.[2]

---

[1] Die ausführliche und stolze Art, mit der er signiert hat, würde dazu sehr gut passen; ich erinnere z. B. an die Signaturen des Finsonius.

[2] Es waren hier die Figurenpare jedesmal aus einem Pfeiler von rechteckigem Grundrisse zu nehmen, wie aus den Abbildungen ohne weiteres ersichtlich ist; die einzeln dargestellten Apostel dagegen wie in Chartres aus einem solchen von quadratischem Querschnitt, in den die Figur auch hier übereck hineingestellt wurde; doch handelte es sich hier nicht um Säulenstatuen, sondern um Hochreliefs.

Sie sind erstens viel zu bewegt inanbetracht ihrer engen tektonischen Bedingtheit und infolgedessen sehr ungeschickt bewegt, sie sind zweitens zu gross im Verhältnis zu der Masse, aus der sie zu nehmen waren. Da, wo z. B. zwei Figuren nebeneinander erscheinen, sind sie sich mit dem Ellenbogen im Wege. Die Arme vermochte der Künstler nicht plastisch vom Körper loszulösen, der Körper selbst trat zu stark hervor, sie erscheinen platt zusammengedrückt und reliefhaft; zum Teil ist überdies die Tiefe des Blockes nicht einmal ausgenutzt, weil der Meister seine Motive nicht im Anschluss an die Blockform zu gestalten weiss. Zwar steht er auch im Studium der Natur hinter Gilabert zurück, aber der Hauptgrund, weshalb seine Figuren so verunglückt erscheinen, ist doch der, dass er es nicht versteht, und gar nicht darauf ausgeht, sein Gebilde sowohl in den allgemeinen Verhältnissen, wie in der Formung des einzelnen der tektonischen Grundform einzupassen, es so zu gestalten, dass es sich innerhalb ihrer Umrisse glücklich entfaltet.

Dies ist von vornherein Gilabert's Bemühen. Gleich sein erstes Apostelpar weiss er so hinzustellen, dass die Figuren sich nicht im Wege sind, und schon hier ist der Versuch gemacht, die Arme runder herauszumodellieren. Attribute und Hände beginnen sich vom Körper abzulösen; nicht dass diese Teile hier angestückt wären, die tektonische Grundform ist nicht verlassen, sondern nur glücklicher verwertet worden. Die Säule, welche die Figuren von einander trennt, und die der ältere Künstler einfach schräg in den Fonds verlaufen liess, um sie naiver Weise unten wieder vortreten zu lassen, versucht Gilabert frei plastisch zu gestalten. Seine erste Gruppe bezeichnet deutlich den Ansatz dazu, bei der zweiten ist es bereits durchgeführt worden. Besonders auffallend, wie nun bei dem Apostel Andreas (Abb. 23), wo die gleiche Blockform vorlag wie in Chartres, auch ein Char-

trerer Motiv auftritt, die Figur fasst das Buch mit beiden Händen, oben und unten, die r. Hand öffnet es ein wenig, scheinbar unbewusst; von den tektonischen Ursachen dieser und ähnlicher «Griffe» war schon die Rede. Man vergleiche diese Figur mit der entsprechenden des älteren Meisters (Abb. 20); welch ein Unterschied! man sieht, wie die Figur gleichsam vermöge eines ihr innewohnenden gesetzmässigen Triebes in die tektonische Form hineinwächst; es erinnert das an gewisse Gewächse, die in Flaschen grossgezogen werden und die die Form des Gefässes anzunehmen bestrebt sind, in dem sie beschlossen sind.

Auch der ältere Toulousaner Künstler untersteht einem tektonischen Zwange, auch sein Gebilde ist «in dem Blocke enthalten», aber er macht, wie der Meister des Arler Tympanons, wie wir sagten, «aus der Not keine Tugend»; der Zwang ist ihm nicht zum Gesetze geworden, nicht zur Norm des Gestaltens.

Gilabert bringt zu gleicher Zeit den Geschmack der feinen Fältelung mit, die sich in den älteren Ateliers von Toulouse, soviel ich sehe, nicht nachweisen lässt, in den Bordüren, die er breiter und reicher gestaltet, tauchen sogar Motive auf, die sich in Chartres wiederfinden.

So nahe aber Gilabert besonders in seinem Andreas den Chartrerer Künstlern auch kommt, neben den grossen Meistern dieser Schule wie dem «Meister der beiden Madonnen», dem Meister von Corbeil (Abb. 16), ja selbst neben dem Chartrerer Hauptmeister erscheint er als ein Künstler zweiten Ranges.[1] Wie möchte man also behaupten, dass Gilabert es war, der den Chartrerer Künstlern ihr Geheimnis, ihren Stil gegeben habe, also

---

[1] Ich mache z. B. auf die primitive Manier aufmerksam, wie er den unteren Gewandsaum gestaltet hat, indem er das Gewand an den beiden Seiten gleichsam gipfelig auszieht und es vorne verkürzt und gewissermassen in flachen Bogen ausschneidet, um den hinteren Kontur des Saumes zeigen zu können.

gerade das, was an ihnen selbsterworben, durch eigene Arbeit erkämpft, was ihres Geistes feinste Blüte und das Werk ihrer Hände war? und wie könnte man auf Erfunden wie diesen die These gründen, die hauptsächlichsten Quellen der Schule von Chartres seien in der Languedoc zu suchen, hier, wo die unzweifelhaft wurzelechten Gebilde mit der wichtigsten Gruppe der Chartrerer Skulpturen nichts zu thun haben, und wo der « Chartrerer » Stil wie ein Pfropfreis erscheint an dem alten unverwüstlichen Stamme! [1]

---

[1] Man komme hier nicht mit dem Einwand, dass die Auffassung, Gilabert stehe bereits unter Chartrerer Einfluss, mit den Daten in Konflikt gerate. Das Datum unserer Apostelreliefs scheint auf den ersten Blick mit dem des Kreuzgangs von Saint-Étienne insofern verknüpft, als die auf uns gekommenen Kapitäle des letzteren jedenfalls nicht früher sind als die grossen Figuren, denn sie sind im Stile etwas freier als diese, was allerdings z. T. mit dem kleineren Massstabe zusammenhängen mag. Male (a. a. O., S. 2) nimmt nun an, dass der Kreuzgang in den ersten Jahren des 12. Jahrhunderts entstanden sei; er, wie de Lahondès in seiner vortrefflichen Monographie, L'église Saint-Étienne, cathédrale de Toulouse, Toulouse 1890, vgl. S. 30 ff., citieren die Grabinschrift eines gewissen Bernardus sacrista canonicus sancti Stephani, angeblich vom Jahre 1117, die aus dem Kreuzgang herstamme. Diese Inschrift ist jedoch irrtümlich gelesen; das Versehen geht auf den Katalog des Toulousaner Museums zurück, wo die Inschrift jetzt bewahrt wird (vgl. Nr. 672 des Katalogs). Es steht gar nicht 1117, sondern ganz deutlich 1167, wenn auch in sehr eigenartiger Schreibweise! und dies ist die älteste aus dem Kreuzgang stammende Inschrift, die auf uns gekommen ist; die nächstälteste ist erst aus dem Jahre 1180. Nun befanden sich zwar an zweien der Pfeiler des Kreuzganges einige altertümliche Reliefs. Aber selbst wenn diese, wie ich oben selbst vermutet habe, etwa im Charakter deren von Moissac waren, was bewiese denn das für das Alter der auf uns gekommenen vier (!) Kapitäle und der Apostelreliefs, die das Portal des Kapitelsaales schmückten. Warum sollen hier nicht, wie z. B. im Kreuzgang der Daurade, oder in dem von Arles mehrere Generationen von Künstlern hintereinander gearbeitet haben? jene Kapitäle sind ja ganz sicher nicht aus den ersten Jahren des Jahrhunderts, denn von denen in Moissac oder den verwandten aus dem Kreuzgange der Daurade, die aus dieser Zeit stammen, trennt sie ein Abgrund, was Male übrigens selbst deutlich genug hervorhebt.

Die genannten vier Kapitäle, die von hervorragender Feinheit

4. Kapitel.

SAINT-DENIS, DER VORORT DER VON TOULOUSE UND MOISSAC KOMMENDEN EINFLÜSSE.

Wenn wir nun auch die Skulpturen von Chartres keineswegs von denen von Toulouse herleiten können, so liegen hier doch allem Anschein nach Beziehungen vor; Toulousaner Künstler, und unter ihnen Gilabert, haben, scheint es, in den nordfranzösischen Ateliers gearbeitet. Sie möchten zunächst um ihrer Geschicklichkeit und des Rufes ihrer Schule willen nach dem Norden gerufen sein, und wenn sie auch sicher in Chartres selbst keine leitende Rolle spielten, doch ebensowohl Einflüsse geübt wie empfangen haben. In der That lassen sich nun die Spuren ihrer Wirksamkeit noch in Chartres verfolgen, wenn auch, wie unsere Erörterung schon zeigte, nicht beim Chartrerer Hauptmeister.

Es finden sich nämlich bei dem Künstler,[1] der die drei letzten Statuen rechts[2] gemeisselt hat (Abb. 24), mannigfache technische Eigenheiten, die auf eine Toulousaner Hand weisen. Ich erwähne hier vor allem die halbkreisförmigen Faltenzüge auf der Brust, die für die Toulousaner Apostelreliefs so charakterisch sind, die

---

der Arbeit sind, gehören, was bisher nicht bemerkt wurde, dem Atelier des Gilabertus zu, wenn sie nicht geradezu von ihm selbst sind. Gilabert, oder sein Atelier, hat also nach Vollendung des Portals am Kreuzgange weitergearbeitet; vgl. die Abbildungen der Kapitäle bei Male, auch Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VIII, S. 126, und weiter unten meine Abbildung 26. Die gelegentlich der Niederlegung des Kreuzganges im Jahre 1812 genommene Zeichnung nach demselben, publiziert in: Toulouse monumental et pittoresque de Cléobule Paule et Cayla, ist mir bisher nicht zu Gesichte gekommen; wie de Lahondès bemerkt, war unser Apostelportal im Toulousaner Museum ursprünglich am Eingange eines Saales wiederaufgebaut.

[1] Vgl. weiter unten den Abschnitt über die Chartrerer Meister.

[2] Rechts vom rechten Seitenportale.

Abb. 24.

Bezeichnung der Falten mit Doppellinien,[1] die feine Auszackung der Säume. Der Saum des weiten Aermels ist bei dem Könige zurückgeschlagen, so dass ein treppenartiges Faltenmotiv entsteht, wie es sich bei den Toulousaner Aposteln häufig genug an gleicher Stelle findet.

Auch auf die stärkere Herausmodellierung der Kniee darf hingewiesen werden, denn diese findet sich nicht nur bei den grossen Figuren des Gilabert (vgl. Abb. 22), sondern in noch auffallenderer Weise bei den ihm oder seiner Schule zugehörigen Kapitälen des Toulousaner Kreuzgangs.[2]

Wir finden an den mit Akanthusblättern geschmückten Gesimsen des Chartrerer Portales[3] einzelne Partieen,[4] die sich in der stilistischen Interpretation des antiken Blattwerks der für die Toulousaner Schule charakteristischen Manier nähern.[5] Im Chartrerer Museum befindet sich ferner das Fragment eines grossen romanischen Tympanons,[6] welches wie das des Chartrerer Hauptportales einen thronenden Christus zeigte. Hier ist der Nimbus in Form einer zackigen Strahlenglorie gestaltet und das ist diejenige Form, die im Atelier des Gilabert geradezu typisch ist.[7]

---

[1] Vgl. besonders den Mantel des Königs.

[2] Vgl. Abb. 26.

[3] Die gesimsartig durchlaufenden Deckplatten der Kapitäle.

[4] Dieses Gesimse ist, obwohl gleichmässig ornamentiert, von verschiedenen Händen gearbeitet; vgl. weiter unten II. Teil, 1. Kapitel.

[5] Die betreffenden Partieen befinden sich an der linken Seite des Chartrerer Hauptportals.

[6] Als Depositum der Société archéologique d'Eure-et-Loire; bezeichnet als Fragment einer Christusstatue, es ist jedoch sicher der Rest eines Tympanons; der Christus war nackt, nur mit dem Mantel bekleidet, also die Mittelfigur eines jüngsten Gerichts, wie wir eine solche in Saint-Denis haben.

[7] Die Apostel und die Kapitäle des Kreuzgangs zeigen sie; von den Werken, die zur Chartrerer Schule gehören, zeigt solche Nimben das Portal von Saint-Maurice in Angers, auch das Südportal in Bourges.

Derartige Punkte sind jedoch noch nicht bedeutsam für die Entwicklung der Chartrerer Schule; sollte Toulouse derselben kein wichtigeres Erbe hinterlassen haben? Was mir beim Studium der Chartrerer Skulpturengruppe auffiel, ist, dass sich die « porträthaften » Köpfe des Chartrerer Hauptmeisters innerhalb der Schule so rasch verlieren, obwohl der Stil seiner Figuren doch im allgemeinen die Basis bleibt. Ein Typus tritt in der Folge an die Stelle. Derjenige Meister, bei dem das zuerst und gleich sehr auffallend hervortritt, ist der « Meister der beiden Madonnen». Besonders charakteristisch für diesen Typus sind die mächtigen, nach aussen ansteigenden Augenbrauen, die glotzenden Augen, das ins Gesicht gekämmte Haar, die vorgebauten Stirnen. [1] Vergleicht man die unten gegebenen Abbildungen nach den Werken dieses Meisters mit den Köpfen unserer Toulousaner Apostel, so wird man, glaube ich, kaum noch zweifeln können, woher den Charirerer Künstlern dieser Typus gekommen ist; vgl. Abb. 21, rechter Kopf mit den Abb. im II. Teile, 1. Kap.

Dem Atelier jenes Meisters, der die drei ebengenannten Statuen des Chartrerer Portales geschaffen hat, oder ihm selbst gehörten, wie es scheint, die acht Figuren zu, die ehemals das Mittelportal der Abteikirche von Saint-Denis schmückten.[2] Sollten vielleicht hier, wo dieser Meister oder ein Künstler seines Ateliers die erste Rolle spielte, die von der Languedoc herkommenden Einflüsse stärker hervortreten als in Chartres?

Die Statuen des linken Seitenportales von Saint-Denis (Abb. 25.)[3] sind weniger streng tektonisch ge-

---

[1] Vgl. dazu auch die Köpfe der Statuen am Westportale von Saint-Loup-de-Naud.

[2] Zur Kritik dieses Portals vgl. II. Teil, 5. Kap.; die Statuen sind nur in den Zeichnungen und Stichen Montfaucon's auf uns gekommen.

[3] Montfaucon, Monumens de la monarchie françoise, Taf. XVI.

Abb. 25.

staltet als beispielsweise die des Chartrerer Hauptmeisters; fast bei allen Figuren treten die Beine tänzerhaft das eine über das andere ,[1] die Schenkel sind runder herausmodelliert, die Kniee in koketter Weise betont, auch die

Abb. 26.

doppellinigen Faltenzüge tauchen hier auf, kurz, es nähern sich diese Figuren auffallend denen des Gilabert und seines Ateliers. Ein Vergleich mit dem zweiten Apostelpaare desselben[2] vermöchte das am besten ins Licht zu setzen, aber selbst die Figuren kleineren Massstabes an den

---

[1] Beim Chartrerer Meister nur einmal vorkommend.

[2] La sculpture française; ich kann dasselbe leider hier nicht vorlegen.

Abb. 27.

Kapitälen des Toulousaner Kreuzganges lassen es erkennen (Abb. 26). Die Verwandtschaft tritt sogar in den Bordüren hervor; neben einem Kleeblattmotiv, das an jenen Kapitälen sehr häufig ist, finden sich in Saint-Denis jene breiten mit grossen Edelsteinen besetzten Streifen wieder, die an Gilaberts Aposteln bemerkbar sind. (Abb. 28 und 29).

Das rechte Portal von Saint-Denis bereitet uns noch eine weitere Ueberraschung: in den Köpfen tritt hier nämlich eine ganz auffallende Verwandtschaft mit denen hervor, die sich am Portale der Kirche von Moissac finden (Abb. 29). Stirn und Backenknochen sind breit und kantig, während das Gesicht nach unten spitz zuläuft, Augen und Nase zeigen den gleichen Schnitt, die Locken sind ornamental geringelt, der Bart setzt sich schematisch und hart vom Gesicht ab (Abb. 27, 28). Und wiederum finden sich Uebereinstimmungen in den Bordüren, der mit grossen Kreisen benähte Streifen z. B. ist sehr häufig an den Skulpturen des Portales von Moissac! auch

in den Gewandmotiven treten die Beziehungen hervor ; wir beobachten auch hier die doppellinigen Falten[1], das Gewand ist häufig straff um den Oberschenkel gespannt, so dass lange Faltenzüge entstehen, die sich bis unter das Knie hinabziehen, man hat den Eindruck, als sei ihm eine Schlinge umgeworfen. Das alles weist auf die gleiche Quelle.

Es ist bekannt, dass Abt Suger, auf den die Fassade von Saint-Denis zurückgeht, Werkleute und Künstler von allen Seiten des Reiches herbei rief;[2] woher sie kamen, darüber fehlt es in seinen Schriften fast gänzlich an Hinweisen, nur beiläufig ist einmal von lothringischen Goldschmieden die Rede.[3] Nun, unsere stilistische Analyse

---

[1] Vgl. dazu z. B. den Christus in Moissac.

[2] Im Kapitel 24 des „liber de rebus in administratione sua gestis", wo von der Ausmalung der Kirche die Rede ist, heisst es: „ascitis melioribus, quos invenire potui de diversis partibus pictoribus"; ähnlich gelegentlich der Beschreibung der bronzenen Thüren im Kapitel 27: „accitis fusoribus et electis sculptoribus." Zu den Glasmalereien sind, scheint es, auch auswärtige (deutsche?) Meister berufen worden: „Vitrearum etiam novarum praeclaram varietatem ... magistrorum multorum de diversis nationibus manu exquisita depingi fecimus." Vgl. cap. 34. Da, wo von den Steinmetzen und Bildhauern die Rede ist, heisst es einfach: „Cementariorum, lathomorum, sculptorum et aliorum operariorum solers succedebat frequentia", vgl. „libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii", cap. 2, Oeuvres complètes de Suger, publ. par A. Lecoy de la Marche, Paris 1867. In der nach dem Tode Suger's verfassten vita desselben (Lecoy de la Marche, a. a. O., S. 391) wird summarisch bemerkt: „Qui inter alia quae nobiliter gessit et strenue, varios de cunctis regni partibus asciverat artifices, lathomos, lignarios, pictores, fabros ferrarios vel fusores, aurifices quoque ac gemmarios, singulos in arte sua peritissimos...."

[3] In dem Abschnitt über das goldene Kruzifix (cap. 32 des liber) wird gesagt: „artifices peritiores de diversis partibus convocavimus", weiter unten: „Pedem vero quatuor evangelistis comptum et columnam cui sancta insidet imago, subtilissimo opere smaltitam, et Salvatoris historiam cum antiquae legis allegoriarum testimoniis designatis, et capitello superiore mortem domini cum suis imaginibus ammirante, per plures aurifabros Lotharingos, quandoque quinque, quandoque septem, vix duobus annis perfectam habere potuimus." Für die Dachkonstruktion ging er Pariser Konstrukteure um Rat an; vgl. cap. 3 des libellus.

Abb. 28.

der Statuen lässt keinen Zweifel, dass unter den Sculptoren Meister aus Toulouse und Moissac waren: Saint-Denis ist das Centrum der von der Languedoc herüber kommenden Einflüsse.

Der, wie wir vermuten dürfen, aus Moissac stammende Meister, welcher die Statuen des rechten Seitenportales

Abb. 29.

von Saint-Denis geschaffen hat, kommt offenbar im Stile über das hinaus, was die Schule, aus der er kam, auf heimischen Boden geleistet hatte. Das Uebertriebene der Formen und Proportionen, das Gewaltsame des Gestus erscheint hier vermieden, die Gewandung wurde einfacher, naturgemässer. Es traten, wie es scheint, die Künstler der Languedoc auf dem Boden des französischen Königslandes und der Beauce in eine neue Phase der Entwicklung; sie wurden hier vor neue Aufgaben ge-

stellt,[1] sie gerieten unter den erzieherischen Einfluss der Kunst von Chartres.

Das Portal von Saint-Denis und seine Meister treten zwar in der nordfranzösischen Schule neben der überragenden Grösse von Chartres in den Hintergrund, und einen Einfluss dieser Skulpturen auf die übrigen Werke der Gruppe vermögen wir nur vereinzelt nachzuweisen. Aber die Thatsache, dass eins jener wichtigen Werke des Uebergangs, die von der gebundenen Kunst des 12. Jahrhunderts zum freieren Stile des 13ten hinüberführen, dass das Westportal der Kathedrale von Senlis mit Saint-Denis Beziehungen hat,[2] weist diesen Skulpturen doch eine bedeutsame Stellung innerhalb der Entwicklung an.

---

5. Kapitel.

DIE BEZIEHUNGEN ZUR BURGUNDISCHEN SCHULE.

Einem so breiten und mächtigen künstlerischen Strome wie dem von Chartres sind natürlich von mannigfachen Seiten Nebenflüsse und kleinere Rinnsale zugeströmt; ich sprach schon von dem Einfluss, den die heimische Goldschmiedetechnik geübt haben möchte. Interessante Beobachtungen machte Fernand de Mély über das mit der Darstellung einer Löwenjagd geschmückte, künstlerisch sehr hervorragende Kapitäl, das am Eingange zur Tauf-

---

[1] In der Schule der Languedoc fehlt die Säulenstatue fast völlig und da, wo man, wie in Valcabrère (Haute-Garonne) einmal etwas ähnliches versucht hat, ist dieser Versuch nur sehr mangelhaft ausgefallen. Die Skulpturen von Valcabrère bilden mit denen des Kreuzgangs von Saint-Bertrand de Comminges eine eng zusammengehörige Gruppe; es ist jedenfalls derselbe Meister, der hier wie da gearbeitet hat.

[2] Dies wird von mir weiter unten noch ausgeführt werden, vgl. III. Teil.

kapelle unterhalb des clocher-neuf ist angebracht worden.[1] De Mély vermutet, diese Scene möchte direkt auf eine persische Darstellung der Art zurückgehen, der Künstler werde es von einem orientalischen Elfenbeinkasten kopiert haben. Das Vorbild selbst wird zwar nicht nachgewiesen, doch scheint mir die Annahme gut begründet.

Die ornamentalen Muster, welche die Säulenschäfte unterhalb der grossen Figuren überziehen, nahm man zum grossen Teil aus der Wandmalerei herüber,[2] es sind meist Motive, die dort seit Jahrhunderten heimisch waren; wir finden übrigens Säulenschäfte gleicher Art auch in anderen plastischen Schulen, ich fand eng verwandte Stücke in Le Puy,[3] wie im Kreuzgange der Kathedrale von Aix, welcher der Arler Schule angehört. Für die Cyklen der Monatsbilder und der Künste fanden die Chartrerer Meister in der Arler Kunst, soviel ich sehe, keine Anregung; auf welche Quellen die Chartrerer Exemplare[4] zurückgehen, das wäre nur an der Hand umfäng-

---

[1] Notice sur un chapiteau de la cathédrale de Chartres, communication faite au congrès des sociétés savantes. Paris, Leroux 1892. Extr. du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques; das Kapitäl befindet sich links, gegenüber rechts ist ein zweites angebracht, mit einer noch unerklärten Darstellung: ein Centaur spannt den Bogen gegen eine Frau; es ist jedenfalls von derselben Hand. Die Vortrefflichkeit der Arbeit und die Feinheit der Naturbeobachtung fällt auf, man vergleiche vor allem das Reh auf dem Kapitäl links! Mély übersieht ein drittes Kapitäl, das dem seinen ebenfalls eng verwandt ist; es hat sogar dasselbe Thema, einen Kampf mit einem Löwen. Es ist in der nordöstlichen Ecke der Taufkapelle angebracht; jedenfalls wiederum dieselbe Hand.

[2] Wie schon bemerkt, ist besonders von deutschen Forschern verschiedentlich die Ansicht ausgesprochen worden, die mit Zwergarchitekturen gekrönten Baldachine über den Statuen der mittelalterlichen Portale möchten aus der Buchmalerei herstammen; diese Ansicht ist sicher falsch; sie kommen eben, wie so vieles andere, aus der Monumentalmalerei herüber.

[3] Südlicher Portikus der Kathedrale; vgl. ferner die Säulenfragmente im musée lapidaire.

[4] Ein zweiter Cyklus von Monatsbildern, in winzigem Massstabe, ist an einer der Ziersäulen unseres Westportals angebracht wor-

licher ikonographischer Vergleiche zu ermitteln, denn bekanntlich sind besonders die Monatscyklen ausserordentlich häufig dargestellt worden. Was die Darstellung der Künste angeht,[1] so ist es gewiss sehr interessant zu erfahren, dass in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, d. h. also gleichzeitig mit dem Westportale, in Chartres selbst ein Handbuch der sieben freien Künste geschrieben worden ist.[2] Der Verfasser ist der magister Theodoricus, der um die Mitte des Jahrhunderts in Chartres gestorben ist. Man hat bislang einen Vergleich zwischen diesem Texte und unseren plastischen Darstellungen nicht angestellt. Ein solcher möchte sich lohnen; was z. B. in der Vorrede[3] von der grammatica gesagt wird: «prima omnium . . procedit in medium, matrona vultuque, habituque severo. Pueros convocat. . . quidquid dicitur, auctoritati eius committitur» liest sich wie der zugehörige Text zu der Darstellung derselben am Portale.

Suchen wir nunmehr festzustellen, ob die plastische Schule der Bourgogne, wie man gemeint hat, auf Chartres von Einfluss war. Gehen wir wieder von einem Vergleiche mit dem Chartrerer Hauptmeister aus. Ich meine, wir machen hier die gleiche Beobachtung wie in der Languedoc: zwischen den originalen, «wurzelechten» Werken der

---

den; vgl. Bulteau, Étude iconographique sur les calendriers figurés de la cathédrale de Chartres, Mémoire de la société archéologique d'Eure-et-Loire, Bd. VII, S. 197 ff.; vgl. Lecocq in den Procèsverbaux derselben Gesellschaft, Bd. VI, S. 116.

[1] Vgl. über die Künste Émile Male, Les arts libéraux dans la statuaire du moyen-âge, Revue archéologique 1891, S. 334, wie die Ausführungen Julius von Schlosser's in den Beiträgen zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen Wiener SB, 1891, S. 128 f.

[2] Darauf wurde bisher nicht hingewiesen; vgl. die treffliche Arbeit des abbé Clerval, L'enseignement des arts libéraux à Chartres et à Paris dans la 1e moitié du XIIe siècle, Paris 1889, 8°. Das Heptateuchon gehört dem zweiten Viertel des Jahrhunderts an.

[3] Clerval teilte dieselbe leider nur im Auszuge mit; ich habe die Handschrift nicht eingesehen.

Bourgogne, wie z. B. den Skulpturen vom Vézelay[1] und Autun[2] und den Schöpfungen dieses Chartrerer Künstlers ist nicht die Spur einer Verwandtschaft. Das Tympanon von Vézelay ist überdies ikonographisch geradezu ein Kuriosum, und der Stil ist fremd und eigenartig (Abb. 30). Mit der übertriebenen Länge der Gestalten geht in dieser älteren Schule der Bourgogne eine auffallende Hagerkeit der Gliedmassen und eine grosse Lebendigkeit des Gestus Hand in Hand, diese Figuren sind anderen Temperaments. Die Faltengebung ist zwar fein, aber anderer Art als bei dem Chartrerer Meister, in welligen Linien hin- und herflutend,[3] aufschäumend, strudelnd, dann wieder glatt sich verlaufend. Weder Charlieu noch Joncy, weder Cluny noch Macon bieten, sei es ikonographische, sei es technische Analogieen[4], und das Ornamentale, von gleich ausgeprägter Energie des Charakters wie das Figürliche, zeigt fremde Motive und Masse.

Derjenige Chartrerer Künstler nun, der wohl Anlass gab, in Chartres burgundische Einflüsse anzunehmen, ist der Meister der drei letzten Statuen links, von deren Herkunft und eigentümlichem Kostüm bereits die Rede war (vgl. oben Abb. 12). Hier finden sich in der That zu den Skulpturen von Vézelay technische Beziehungen;[5]

---

[1] Vgl. Viollet-le-Duc, Monographie de l'église abbatiale de Vézelay, Paris 1873 fol.; Abguss des Tympanons im Trocadéro.

[2] Harold de Fontenay, Autun et ses monuments, Autun 1889, S. 410 ff. Abguss des Tympanons vom Hauptportale der Kathedrale im Trocadéro. Autun war ein Hauptherd der älteren plastischen Schule; in dem musée lapidaire finden sich noch viele interessante Fragmente; es würde sich verlohnen, dieselben im Zusammenhange zu publizieren.

[3] Vgl. die linke Seite des Tympanons von Vézelay.

[4] Die Statuen des Portals von Avallon, vgl. die alte Abbild. bei Plancher, a. a. O. zu S. 515, sind uns nicht erhalten; ein Statuenportal im Sinne derer unserer Schule befindet sich noch in Vermenton; die Statuen haben sehr gelitten.

[5] Am nächsten kommen unseren Statuen die Apostelfiguren auf der rechten Seite des Tympanons von Vézelay.

Abb. 30.

es ist diese eigentümlich gratige Manier der Faltenbehandlung, die hier in Frage kommt. Auch erinnern die ringförmigen Faltenzüge auf der Brust an die spiralenhaften in Vézelay, die sich hier jedoch auf den Schenkeln befinden. Zu den aufrecht stehenden Figuren, die in Vézelay an den Gewänden angebracht sind, fehlt jedoch jede Beziehung und müssten wir nicht gerade hier eine Verwandtschaft erwarten? Selbst die Technik erscheint hier wesentlich anders. Ich kann mich der Vermutung, dass diese Chartrerer Statuen von einer burgundischen Hand geschaffen sein möchten, zwar nicht ganz erwehren, aber eben so gut möglich ist es, dass sich dieser Manierismus im Gebiete der Seine selbstständig[1] entwickelt hat.

In der Bourgogne tauchen nun wie in der Languedoc im Verlaufe des 12. Jahrhunderts plastische Werke auf, die zu denen des Chartrerer Hauptmeisters auffallende Analogieen bieten. Das Westportal von Saint-Bénigne in Dijon,[2] obwohl in den grossartigen Verhältnissen und der Mächtigkeit der Formen ein natürliches Gewächs der reichen burgundischen Erde, darf seinem figürlichen Schmucke nach geradezu zur Chartrerer Gruppe gerechnet werden. Es ist ein Statuenportal wie dieses, auf dem Tympanon erscheint der thronende Christus, ja die Typen der Statuen lassen sich unschwer unter den Figuren der Chartrerer Schule nachweisen. Für uns ist hier wiede-

---

[1] Es fehlen in Vézelay ganz die für unseren Meister so charakteristischen Bordüren, auch die Falten unter den Knieen sucht man vergebens, u. s. w. Ueber die Frage, woher die Manier des Chartrerer Meisters gekommen sein möchte, vgl. noch unten II. Teil, 4. Kapitel.

[2] Vgl. die vortreffliche alte Beschreibung bei Dom Plancher, Histoire générale et particulière de Bourgogne, Bd. I, Dijon 1739, S. 499 ff. Plancher setzt es jedoch mit Unrecht in die Zeit des Abtes Wilhelm, zu Anfang des 11. Jahrhunderts, eine Ansicht, die noch neuerdings einen Vertreter gefunden hat: J. P.: Monographie de la crypte et rotonde de Saint-Bénigne et de l'ancienne basilique des bénédictins à Dijon, Dijon 1891. Chapuy und Jolimont, Bougaud und andere stimmten bereits für das 12. Jahrhundert.

rum die Frage, ob nicht in ihnen eher Abkömmlinge als Ahnen von Chartres zu sehen sind.

Leider ist von diesem Werke sozusagen nur das Gerüst erhalten geblieben,[1] und der Stich Plancher's giebt von dem Stile des Figürlichen keine genaue Vorstellung.[2] Aber wir besitzen ein paar Fragmente, die jetzt im musée lapidaire in Dijon bewahrt werden, und eben diese gestatten uns, andere plastische Reste mit dem Portale in Verbindung zu bringen. Erhalten ist uns u. a. der Kopf einer der grossen Statuen,[3] die links von der Oeffnung stand.

In demselben Saale des Museums hängt ein ebenfalls aus Saint-Bénigne stammendes Tympanonrelief mit einer Darstellung des Abendmahls.[4] Hier finden wir Typen

---

[1] Alt sind nur die unteren Teile der Gewände; die vorzügliche Fügung des Mauerverbandes fällt hier besonders auf. Auch darin ist dieses Werk ein würdiger Nachfolger der älteren heimischen Schule; die übermächtige Bildung des Mittelportals, neben dem die Seitenportale sehr zurücktreten, ist für eine ganze Reihe von burgundischen Portalen charakteristisch; ich erinnere an Vézelay, Autun, auch Charlieu.

Die Gewände waren mit acht lebensgrossen Statuen geschmückt; sie sind in der Revolution zerstört. Das ebenfalls zerstörte Tympanon ist durch ein Basrelief Bouchardon's, die Steinigung des Stephanus, ersetzt worden.

[2] Eine zweite Abbildung in den: Miscellanea eruditae antiquitatis ... ex museo Johannis du Tilliot (1725), habe ich nicht zu Gesicht bekommen; die Statue der Königin von Saba mit dem Gänsefuss hat schon Gaignières zeichnen lassen; vgl. Bouchot, Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières, Bd. II, Paris 1891, S. 330; vgl. noch Hubert Stier, Aus meinem Skizzenbuch, architektonische Reisestudien aus Frankreich, Taf. 14.

[3] Nr. 1135; das Fragment ist i. J. 1879 erworben worden. Die Figur trug melonenförmige Kappe und geistliche Gewänder, es war allem Anschein nach ein Aaron, dem Moses symmetrisch gegenübergestellt; ein zweites Fragment (Nr. 1136) scheint von gleicher Provenienz (der Petrus?).

[4] Auch dieses ist bereits bei Plancher abgebildet, vgl. Taf. zu S. 520; es schmückte nach Plancher's Angabe den Eingang eines ehemaligen Refektoriums. Wir finden hier dieselbe eckige Schädelbildung, denselben Schnitt von Brauen und Augen, dieselbe breite Form des Mundes wie an den ebengenannten Köpfen.

von so auffallender Verwandtschaft mit jenem Kopfe, dass ich nicht zweifle, dass hier zwei Werke ein und desselben Ateliers vorliegen. Das Tympanon ist mit einer Inschrift versehen, und diese nennt uns den Namen des Abtes, unter dem es entstanden ist: Cum rudis ante forem, dedit hunc michi Petrus honorem, mutans horrorem forma meliore priorem.

Das führt uns weiter, denn aus der Zeit dieses selben Abtes Petrus besitzen wir noch ein zweites Tympanon, das jetzt ebenfalls im musée lapidaire bewahrt wird.[1] Paläographie wie Inhalt der Inschrift lassen keinen Zweifel über die Gleichzeitigkeit:[2] Reddidit amissum michi Petri cura decorem, et dedit antiqua formam multo meliorem. In der Interpretation dieser beiden Inschriften hat die lokale Forschung einen höchst übel angebrachten Scharfsinn entfaltet; man nimmt allgemein an, sie hätten mit den Skulpturen, unter denen wir sie finden, ursprünglich garnichts zu thun und bezögen sich entweder auf eine Restauration der zugehörigen Bauteile oder doch nur auf die Bemalung und Wiederherstellung der Skulpturen. Nichts ist jedoch so sicher, als dass diese Inschriften sich eben auf den Bauteil beziehen, auf dem sie stehen, d. h. also auf die Portale, zu denen diese Tympanen gehörten, und dass sie nicht von der Wiederherstellung oder Bemalung dieser Tympanen, sondern von ihrem Ursprunge, von ihrer ersten Aufstellung reden.[2] Hätte der Abt Petrus die-

---

[1] Es zeigt einen thronenden Christus, umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Es wurde vom Architekten Petit gelegentlich einer Restauration aufgefunden; vgl. seinen Bericht in den Mémoires de la commission des antiquités du département de la Côte-d'or, Année 1834, S. 224—227. Dann ist es öfters ausführlicher besprochen worden, unter anderen von Boudot in demselben Bande der „Mémoires", S. 234—239; nach Boudot's Angabe hätte es das Portal der Unterkirche geschmückt, die im 13. Jahrhundert unterdrückt wurde. Eine zweite Beschreibung mit besserer Abbildung und genauerer Wiedergabe der Inschrift gab Peignot in den „Mémoires" vom Jahre 1838—1841, S. 155 ff.

[2] Darüber sind denn auch alle einig.

selben nur restaurieren lassen, so müssten wir doch Spuren einer Ueberarbeitung bemerken, und bezöge sich die Inschrift nur auf eine neue Bemalung, so wäre nicht ausdrücklich in beiden Inschriften von «forma» die Rede.[1]

Diese Werke sind also zur Zeit des Abtes Petrus entstanden, und sie sind etwa gleichzeitig mit dem Westportale der Kirche.[2] Hier stehen wir nun vor einer äusserst merkwürdigen Thatsache. Denn während das Westportal und die Scene des Abendmahls den Stil der Chartrerer Schule zeigen, ist das andere Tympanon mit der Darstellung des thronenden Christus noch halbwegs ein Abkömmling der älteren burgundischen Manier, in der unruhigen Faltengebung, in der Bildung der Körper verrät sich die Herkunft von den Werken in Vézelay und Autun. Es fand also zur Zeit des Abtes Petrus, ähnlich wie wir das in der Languedoc beobachteten, ein Wechsel des Stiles statt, zwei verschiedene stilistische Strömungen bestanden hier in einem gegebenen Augenblick nebeneinander. Kann man zweifeln, welche von beiden die autochthone

---

[1] Der Irrtum, der sich schon bei Plancher findet, ist dadurch entstanden, dass die beiden Widmungsinschriften, die auf dem unteren Rande der Tympanen angebracht sind, sehr eng zusammengerückt werden mussten, während für die erklärenden Beischriften, die auf dem Kreisbogen stehen, weit mehr Raum war, so dass sie bequem auseinandergezogen werden konnten; es schienen hier paläographische Differenzen vorzuliegen, und man schloss daher, die Widmungsinschriften möchten später sein.

[2] Noch ein viertes, mit einer Darstellung des Martyriums des Saint-Bénigne geschmücktes Tympanon gehört eng mit dieser Gruppe zusammen. Plancher bildet es ebenfalls ab; es war schon damals in der westlichen Vorhalle von Saint-Bénigne an der linken Seite in die Mauer eingelassen, wo wir es noch jetzt, völlig zerstört, antreffen; die Inschrift ist zum Teil erhalten; es zeigt genau die gleiche Manier der Wolkenangabe wie das Tympanon mit dem Abendmahl. Bereits Plancher fiel die enge Verwandtschaft mit dem Westportale (!) der Kirche auf (a. a. O., S. 519): „il suffit de la regarder et de la comparer avec ce fronton pour être persuadé qu'elle est du même temps, et encore selon toutes les apparences du même ouvrier"; Plancher betont ebenfalls die enge Verwandtschaft mit dem Abendmahl.

ist, und darf man nicht vermuten, die neue Richtung möchte sich auch hier unter Einwirkungen von aussen, unter dem Einfluss der Schule von Chartres entwickelt haben? Wie seltsam kontrastiert sie doch in der Feierlichkeit und Starre ihres Stiles, in dem ruhigen Fluss ihrer Faltengebung mit jenen älteren Werken! Gewiss ist das Verhältnis nicht das umgekehrte, gewiss kam der Chartrerer Stil nicht in voller Rüstung von den Bergen der Côte-d'or in's Gebiet der Seine![1]

Es wäre wünschenswert, wenn uns hier die Daten zu Hülfe kämen. Man ist übereingekommen, in dem auf den beiden Tympanen genannten Abte Petrus den dritten dieses Namens zu sehen,[2] da nur von diesem in der Chronik von Saint-Bénigne gesagt wird, dass er sich um den Schmuck der Kirche verdient gemacht habe. Wäre diese Ansicht richtig, so fiele diese ganze Gruppe von plastischen Werken erst in das Ende des 12. Jahrhunderts, wäre also weit später als die Chartrerer Fassade. Nun ist allerdings bisher übersehen worden, dass zur Zeit des zweiten Abtes dieses Namens, der von 1130—1145 sass, eine umfassende Restauration der Kirche stattgehabt hat, denn wir wissen von einer Weihe vom Jahre 1147 durch den Papst Eugenius, welche die seit dem Brande von 1137 im Gange befindlichen Erneuerungsbau-

---

[1] Ich betonte schon, dass die Verwandtschaft mit Chartres besonders in den grossen Statuen eine enge ist; bereits Plancher hat dieses Portal mit Werken unserer Chartrerer Schule, z. B. dem Portal von Saint-Germain-des-Prés in Paris zusammengestellt. Die Typen der Figuren gehören der Chartrerer Schule an; der König mit Rolle, links neben der Oeffnung, ist derselbe wie der an der rechten Seite des Chartrerer Hauptportals, der gegenüber mit Scepter steht in Chartres an der linken Seite des linken Nebenportals; der dritte König links ist nur eine Spielart dieses selben Typus, der Paulus steht genau entsprechend am Portal von Saint-Loup-de-Naud, der Moses findet sich verwandt in Angers und Bourges, die Königin von Saba an der Porte Sainte-Anne in Paris.

[2] 1188—1204.

ten abschloss.[1] Warum sollten diese zahlreichen Portalanlagen also nicht in diese Zeit fallen? Möglich, dass das Westportal von Saint-Bénigne, das ja vom Abte Petrus nicht signiert ist, bei seinem Tode im Jahre 1145 noch nicht aufgestellt war, vielmehr erst unmittelbar vor der Weihe von 1147 vollendet wurde. Auch in diesem Falle wäre das Werk aller Wahrscheinlichkeit nach späteren Datums als Chartres, das, wie wir weiter unten sehen werden, bereits um die Mitte der dreissiger Jahre begonnen sein möchte.[2]

---

[1] Der Papst kam von Cluny, wo er am 26. März eine Urkunde ausstellte, nach Dijon, „ubi rex Ludovicus eum convenit III kal. Aprilis. Quadragesimae dominica quarta; eodemque praesente pontifex postera die S. Benigni ecclesiam consecravit, a Paschali II. ante annos quadraginta dedicatam, quae anno MCXXXVII in generali urbis incendio deformata fuerat. Biennio ante Eugenii adventum Petro II. S. Benigni abbati, qui homo justus et pius habitus est, successerat Philippus, qui annis triginta locum rexit.“ Mabillon, Annales ordinis S. Benedicti, Bd. VI, S. 414.

[2] Eine ganze Gruppe von Werken, die für die Kritik des Portals von Dijon von ausserordentlicher Wichtigkeit gewesen wären, wie das Portal von Saint-Pierre de Nevers, wie das der Abtei von Nesle-la-Reposte im Département de la Marne, wie das von Saint-Pourçain im Département Allier u. s. w., ist zu Grunde gegangen; vgl. die Notizen über diese Werke im Anhang I. Was wir über das Portal von Dijon zu sagen vermögen, wird daher niemals über Vermutungen hinauskommen. Dass es später ist als Chartres, darauf scheint mir übrigens auch der Stil zu weisen, soweit wir nach den erhaltenen Resten darüber urteilen können; die Anordnung der Figuren an den Gewänden hat hier nicht mehr das eigentümlich Provisorische, was in Chartres so auffällt, vielmehr steht die Komposition in diesem Bezuge auf der Stufe, die wir in Le Mans finden; vgl. den Vergleich von Chartres und Le Mans II. Teil, 3. Kapitel. Ich erwähne hier noch, dass das im Département de la Côte-d'or gelegene Portal von Til Châtel sicherlich später ist als Dijon; vgl. die Abbild. im Bulletin monumental, Bd. 10.

6. KAPITEL.

ARLES UND KEIN ENDE! DIE KUNST DER ARLER FASSADE, IHRE HEIMISCHEN WURZELN UND IHRE ANTIKEN QUELLEN.

Die Frage nach den Beziehungen zwischen den nordfranzösischen Skulpturen und denen der Languedoc und der Bourgogne ist, wie wir sehen, eine schwierige; die Fäden gehen hier hin und her, und die mangelhafte Erhaltung der Monumente mindert die Sicherheit unserer Schlüsse. Aber eins trat denn doch mit genügender Schärfe hervor: der entscheidende Anstoss kam der Chartrerer Kunst weder von der einen, noch von der anderen Seite. Der Nachweis, dass er ihr von der Provence kam, erhält durch dieses negative Ergebnis erst sein volles Relief; welche andere unter den älteren plastischen Schulen könnte hier in der That noch Ansprüche erheben! Und was Arles und Chartres angeht, so ist kein Zweifel möglich, wer hier der gebende und wer der empfangende Teil war.[1]

Die provençalische Kunst erschien in Chartres in verjüngter Gestalt; wir haben den Umschwung des Stils geradezu vor Augen; wir vermögen die Kräfte und Gesetze zu erkennen, die dabei im Spiele waren. Ja, die Chartrerer Komposition als solche verriet uns schon, dass hier eine abgeleitete Kunst und keine autochthone vor uns steht.

---

[1] Selbstverständlich habe ich die Frage, ob nicht die zwischen Arles und Chartres hervortretenden Zusammenhänge darauf beruhen könnten, dass Chartres Arles beeinflusst habe, eingehend erwogen. Das vorliegende Kapitel wird, hoffe ich, darthun, dass diese Auffassung nicht haltbar ist. Ganz abgesehen davon, dass wir uns damit in ein ganzes Netz von Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüchen verwickeln, bliebe es bei dieser Auffassung völlig dunkel, woher die Chartrerer Kunst gekommen sei! Sollte sich jemand zu derselben bekennen, so wird er nicht umhin können, die Quellen der Chartrerer Kunst anderweitig nachzuweisen.

Muss es nicht lockend erscheinen, nunmehr zu den Quellen zu steigen? Woher kommt die Kunst der Arler Fassade? das wäre hier die Frage, denn diese war es ja, wo die Beziehungen zum Norden am offenbarsten hervortraten.

Nun, die Plastik des Arler Portikus steht innerhalb der provençalischen Schule nicht unerklärt, nicht ohne Vorläufer da; sie erscheint vielmehr als die natürliche Blüte einer älteren lokalen Entwicklung; wie sehr gewönne unsere Erörterung nicht an Hintergrund und Tiefe, wenn es gelänge, das im einzelnen nachzuweisen!

Dem älteren Atelier, das dem der Fassade voraufging, gehört die Konception und Inangriffnahme des Arler Kreuzgangs; denn es ist irrig, wie so oft behauptet wird, dass der ältere Teil desselben, die nördliche Gallerie, aus gleicher Zeit stamme wie die Fassade. Die Apostelfiguren, die im Kreuzgang stehen, sind wie die Ahnenbilder derer des Portikus. In den Motiven zum Teil noch grossartig und ungezwungen, die Stellung fester und freier, die Köpfe noch beseelt von antiker Grösse, erscheinen sie uns als die Ueberlebenden einer älteren Generation.[1] Merkwürdig, dass man diese zwei Figurenreihen noch nie miteinander verglich; welche Tiefblicke lassen sie uns in den Gang der Entwicklung thun!

Stellen wir z. B. die zwei Petrusfiguren (Abb. 31 u. Abb. 9) nebeneinander. Es ist, hier wie dort, genau dieselbe Gestalt, die Bildung von Kopf und Haaren, die Identität der Gewandmotive, der Haltung beweist es. Wie hat sich aber der Stil an der Fassade so gewandelt! Statt

---

[1] Ich möchte auch auf einzelne kostümliche Differenzen aufmerksam machen: die Figur des Bischofs Trophimus erscheint im Kreuzgang noch barhäuptig, an der Fassade dagegen mit Mitra; die Krieger in der Scene der Auferstehung (westlicher Pfeiler des nördlichen Ganges) haben mit Platten benähte Panzer, die nur bis zum Ohre hinaufzureichen scheinen, darüber tragen sie Blechhaube; die an der Fassade dagegen mit Ringen benähte oder aus Ringen geflochtene Panzer mit über den Kopf gehender Kapuze.

des üppigen, natürlich fallenden Haares, künstlich gelegte Lockenreihen, spiralenhaft, ornamental; die prachtvolle, noch antike Bildung von Stirn und Augen ins Blöde und Vergrämte vermittelmässigt; die Faltengebung zwar säuberlicher, aber auch schematischer. Man stelle zu diesem Paare, als dritte Figur, die Petrusstatue der Porte Sainte-Anne in Paris, von deren enger Verwandtschaft mit dem Petrus der Arler Fassade oben die Rede war (Abb. 10): ein noch feinerer Meissel hat hier die Figur überarbeitet, der Einfluss der Architektur sie erfasst und umgestaltet; sie schwebt, sie bewegt sich nach einem neuen Gesetze; es ist wie gebundene Rede, doch man spürt hinter der Strenge des Rhythmus das lebendige Verständnis der Natur. Eine Genealogie wie diese ist im hohen Grade merkwürdig; die Entstehung des mittelalterlichen Stiles ist sozusagen in diesen drei Figuren.

Abb. 31.

Die beiden Johannesfiguren (Abb. 32 u. 33) des Arler Kreuzgangs und der Fassade ergeben das gleiche; wie-

Abb. 32.

Abb. 33.

derum beruht die eine auf der anderen, wiederum trennt sie stilistisch eine Kluft. Auch der Paulus der Fassade geht auf den Typus zurück, der im Kreuzgange steht, und das Relief mit der Darstellung der Steinigung des Stephanus findet sein Vorbild in einem Reliefe des nordöstlichen Eckpfeilers ebendort.

Der reiche plastische Schmuck des Arler Kreuzgangs, das Planmässige seiner Anlage giebt uns einen hohen Begriff von diesem älteren Atelier, wie von dem Meister, der ein Werk wie dieses koncipierte und in Angriff nahm. Wie gesagt, ist nur eine Gallerie unter seiner Leitung ausgeführt worden, aber die zweitälteste, die östliche, die daran stösst, hält sich noch sichtlich an die älteren Pläne; und da die Statuen hier zum Teile noch erhalten sind, so gewinnen wir ein ziemlich deutliches Bild von dem ursprünglichen Plane des Ganzen. Danach waren an den vier mächtigen Eckpfeilern grosse Figuren von Aposteln und Heiligen angeordnet, an den Zwischenpfeilern dagegen Figurengruppen von je dreien, eine monumentale Darstellung des Lebens Christi in grösserem Massstabe; wir finden im östlichen Teile die Geisselung[1] und die Kreuzigung,[2] im nördlichen Christus und Thomas, und eine zweite Scene, die noch nicht erklärt ist;[3]

---

[1] Der Christus fehlt; wie Estrangin im Jahre 1838 bemerkte, war er damals im Arler Museum; ich habe ihn dort nicht aufgefunden. Die zwei Figuren, links und rechts, sind beides geisselnde Kriegsknechte, irrtümlich hat man hier von einem Judas geredet.

[2] Der Gekreuzigte fehlt; es ist unzweifelhaft, dass diese Scene hier dargestellt war. Die zwei Figuren, links und rechts, sind Maria (mit Krone) und der klagende Johannes, und nicht Salomo und die Königin von Saba! Wie konnte man auf eine solche Deutung überhaupt kommen! Ueber dem Krucifixus ist noch das Lamm mit der Fahne erhalten.

[3] Merkwürdiger Weise ist diese in den Beschreibungen des Kreuzgangs häufig übergangen worden, auch bei Revoil. Die beiden Figuren, links und rechts, scheinen zwei Jünger in Reisekleidung darzustellen, und man denkt zunächst unwillkürlich an die Emmausscene, die sehr gut passen würde zu der Thomasdarstellung, links daneben. Der Künstler hätte also die Hauptabschnitte des Lebens

grosse Reliefs mit biblischen Scenen, die die Eckpfeiler schmücken, ergänzen den Cyklus. In dem nördlichen Teile sind, wie an der Fassade, die beiden Patrone der Kirche, St. Stephanus und St. Trophimus, an ins Auge fallender Stelle einander gegenübergestellt, überhaupt tritt hier bereits die Tendenz zu symmetrischer Gruppierung des Ganzen zu Tage, die für die Fassade so charakteristisch ist; auch Petrus und Paulus stehen einander gegenüber.

Der Vergleich im einzelnen zeigt uns, dass die Entwicklung innerhalb der Arler Schule eine rückläufige ist; die älteren Figuren sind unzweifelhaft hervorragender. Zwar besitzt der Künstler des Arler Kreuzgangs keine originale Naturauffassung, wir entdecken in der Zeichnung bedeutende Schwächen,[1] seine Kunst ist Dekadenzkunst wie die der Fassade, aber wie hoch steht er doch über dem Meister der letzteren! Man versäume nicht, die mit Scenen geschmückten Kapitäle zu studieren, die Schönheit der Typen, die bisweilen erstaunliche Leben-

---

Christi auf die einzelnen Gallerieen verteilt, die Passion wäre auf die östliche Seite, die Zeit zwischen Auferstehung und Himmelfahrt auf den nördlichen Teil entfallen; an den zwei anderen Gallerien hätte er dann vermutlich die Jugendgeschichte und die Wunderthaten darstellen wollen. Dazu stimmt allerdings auffallend die Anordnung der biblischen Reliefs, die die Eckpfeiler der Gallerien schmücken. Die nördliche Gallerie ist in der That von Auferstehung und Himmelfahrt eingerahmt, und am Südende der östlichen finden wir das Abendmahl, also den Anfang der Leidenszeit, während sich auf der dem südlichen Gange zugekehrten Seite die Taufe findet. Trotz alledem erscheint die Deutung unserer Darstellung als Emmausscene problematisch, denn die Figur, die zwischen den zwei „Jüngern" erscheint, hat keinen Nimbus; sie trägt einen schmalen Reif im Haare und einen Stab, womit auf altchristlichen Sarkophagen heidnische Götter und Obrigkeiten charakterisiert zu werden pflegen; dazu merkwürdiger Weise, wie die beiden „Jünger", eine Reisetasche! Immerhin glaube ich, dass die allgemeinen Grundzüge des ikonographischen Programms nicht zu verkennen sind, selbst wenn es sich hier etwa um eine Scene aus der Apostellegende handeln sollte.

[1] Vgl. z. B. den rechten Arm des Petrus.

digkeit in den Allüren,[1] den feinen Ausdruck der Masken, die geistreiche Verbindung von Blattwerk und Figürlichem. Und wie viel Verständnis der antiken Muster zeigt sich hier und da noch in der Ornamentik!

Dieser Künstler war offenbar ein Meister von weitreichendem Rufe; die Apostelstatuen vom Portale der Kirche des heiligen Bernhard in Romans zeigen unbestreitbare Beziehungen zu denen unseres Kreuzgangs;[2] die jüngere Kunst von Saint-Gilles kommt aus dem Atelier unseres Meisters her; im Museum von Toulouse entdeckte ich eine Serie von Kapitälen, die in letzter Linie auf seine Kunst zurückgeht.[3]

Ist es zweifelhaft, dass auch die Plastik des Arler Portikus auf dem mütterlichen Boden dieses älteren heimischen Ateliers erwächst? Was beweist es, wenn wir nicht imstande sind, jede einzelne ihrer Figuren innerhalb des letzteren nachzuweisen? Sind nicht beide Apostelreihen unvollständig? und darf man behaupten, dieser ältere Meister habe niemals etwas anderes geschaffen, als eben diese Reihe von Statuen der nördlichen Gallerie, die uns erhalten blieb? Ein Atelier von nachweislich so ausgedehntem Einfluss, wie das seine, habe an Ort und Stelle keine weiteren Traditionen hinterlassen, wie eben die ausgeführten Originale selbst? Wir dürfen, wie ich schon oben andeutete, niemals vergessen, dass die uns erhaltenen Denkmäler ausserordentlich lückenhaft sind, und selbst, wenn sie vollständig wären, nur die kleinere Hälfte dessen darstellen würden, was vorhanden war. Denn was

---

[1] Der vorgebeugt dasitzende Abraham, den Worten des Engels lauschend.

[2] Das ist bereits weiter oben bemerkt worden.

[3] Katalog Nr. 840: Chapiteaux en marbre blanc, provenant du cloître de l'abbaye Saint-Pons-de-Tomières. Wir finden hier das Kostümschema, die Köpfe unseres Künstlers; die Faltengebung ist zwar von einer fremden Hand umgebildet. Ich verweise insbesondere auf den Kopf des Bartholomäus an dem Kapitäl mit der Darstellung der zwölf Apostel, auf den des Jakobus und Thomas.

wir nicht besitzen, das ist die ganze Summe von Mitteln, deren eine von der Tradition lebende Kunst bedarf, um sich fortzupflanzen. Ich möchte hier einem Widerspruche mit einem Beispiele begegnen: in der östlichen Gallerie des Kreuzgangs steht, arg verstümmelt, der Torso einer Apostel- oder Heiligenfigur, die offenbar ursprünglich für einen Pfeiler des Kreuzgangs bestimmt war; sie gelangte nicht zur Aufstellung, ein Zufall hat sie uns erhalten. Sie zeigt durchaus dasselbe Motiv, wie die Statue des Philippus an der Fassade und ist uns ein Beleg dafür, dass die hier vorhandenen Zusammenhänge ursprünglich umfassender waren, als sie sich nach Ausweis der auf uns gekommenen ausgeführten Werke darstellen.

So erweist es sich denn mehr und mehr, dass diese plastische Kunst, die dann hinüberdringt in das Land der Gothik, an den Ufern des Rhône thatsächlich ihre Wurzeln hatte.

Und was ist natürlicher, als anzunehmen, die figurale Skulptur sei zuerst im Süden zu mächtigerem Leben erwacht, hier, wo die zahlreicher als sonst vorhandenen Denkmäler antiker Plastik, die Reliefs der Triumphbogen und Altäre, die antiken und altchristlichen Sarkophage, die Statuen und Stelen zu plastischer Thätigkeit geradezu herausforderten.[1]

---

[1] Ueber „das Nachleben der Antike im Mittelalter“ vgl. die reizende Abhandlung Anton Springer's. Bilder a. d. neueren Kunstgeschichte. Bd. I, Bonn 1886, S. 3 ff.; J. Rudolf Rahn. Das Erbe der Antike, Basel 1872.

Die Frage nach dem Einfluss der antiken Denkmäler auf die mittelalterliche Plastik steht in Frankreich seit langem auf der Tagesordnung. In erster Linie kommt hier inbetracht die an glücklichen Bemerkungen reiche Abhandlung von Eugène Müntz, La tradition antique chez les artistes du moyen-âge, Journal des savants, 1887-1888; vgl. 1888, 172 ff.; vgl. Louis Courajod's Bemerkungen im Bulletin des musées, Bd. II, S. 415, 419. Einzelne interessante Beobachtungen u. a. bei Anatole de Montaiglon in der Revue des sociétés savantes, 1877, I, S. 120 ff., Adolphe Lance über Skulpturen der Kirche von Montcaret (Dordogne), ebenda, 5. serie, VIII, S. 153 f. Von den antiken Skulpturen Arles' ist viel verloren gegangen; vgl.

Es erscheint fruchtbar, das Thema nach dieser Seite weiterzuspinnen und auszuführen, wie mannigfache Fäden von dieser romanischen Plastik der Provence sich hinüberziehen zur gallo-römischen Antike, zur altchristlichen Kunst auf gallischem Boden. Knüpfen wir diese Bemerkungen wieder an die Arler Fassade an! Gewiss ist zunächst, dass unsere mittelalterlichen Meister ikonographische Anregungen empfingen durch die altchristlichen Sarkophage.[1] Die Reihe thronender Apostel auf dem Thürsturz des Arler Portales ist oft genug als Beleg dafür angeführt worden. Die häufig wiederholte Scene des Daniel zwischen den Löwen, die wir gleichfalls am Arler Portikus finden,[2] jene ausführliche Schilderung des Hirtenlebens, die hier die Scene der Verkündigung auf dem Felde charakterisiert, die die Scenen gliedernden Arkaden, auf kleinen geriefelten Säulen ruhend, das alles fliesst aus derselben Quelle.[3]

Réveille de Beauregard, Promenades dans la ville d'Arles, Aix 1889, S. 68. Das Einlassen heidnischer oder altchristlicher Reliefs über oder an den Portalen der Kirchen ist in älterer Zeit, scheint es, vielfach vorgekommen; vgl. u. a. Mémoires de la société archéologique de Touraine, Bd. VIII, S. 123. Die Art und Weise, wie noch im späteren Mittelalter, innerhalb einzelner Schulen, die Reliefs links und rechts des Portales ohne organische Verbindung mit dem Aufbau des letzteren angebracht werden, geht darauf zurück, Viollet-le-Duc, D. A., VII, 403; vgl. ferner Mérimée, Notes d'un voyage dans le midi de la France, Paris 1835, S. 265 f.

Ein hübsches Beispiel innerhalb der Chartrerer Schule sind die in den Zwickeln über dem Portale von Notre-Dame d'Étampes (vgl. II. Teil, 4. Kapitel) auftretenden Engelfiguren grossen Massstabes, ein Motiv, das jedenfalls von den antiken Triumphbogen gekommen ist, vgl. z. B. den Triumphbogen von Besançon, Dunod, Histoire des Sequanois, Dijon 1735, S. 119.

[1] Auf das Nachleben von Motiven der Sarkophagplastik in der mittelalterlichen Skulptur wies bereits Edmond Le Blant hin: Les ateliers de sculpture chez les premiers chrétiens, Mélanges d'archéologie et d'histoire, Bd. III, S. 439 ff.; ich verweise auch auf De Verneilh's Ausführungen in De Caumont's Bulletin monumental, Bd. 35, S. 486 ff.

[2] Ein zweites Beispiel im Arler Museum.

[3] Ein technischer Einfluss der altchristlichen Sarkophage kommt

Ein noch am Ort befindlicher antiker Sarkophag ist nachweislich geradezu von unsern Meistern benutzt worden.

Es befindet sich an der linken Seite des Arler Portikus am Sockel eine nackte männliche Figur von grossen Dimensionen (Abb. 34). Clair und andere haben bereits bemerkt, dass diese Darstellung von der Antike herkommen müsse. Nun, sie stammt, wie mir scheint, von dem Sarkophag mit der kalydonischen Eberjagd, der jetzt im Arler archäologischen Museum steht; es ist der nackte Jüngling der einen Schmalseite, der hier in Betracht kommt (Abb. 35). Das Arler Atelier besass nach dieser Figur vermutlich eine Zeichnung, die den Pferdekopf mit umfasste, der rechts daneben erscheint.

Der mittelalterliche Künstler interpretierte dann die Figur in jener freien Weise, in der beispielsweise noch die Meister der Renaissance mit den antiken Motiven verfahren sind.[1]

Wie nahe der ältere Meister des Kreuzgangs der Antike steht, beweist doch ein Kopf wie der des Petrus. Die Apostel der Fassade beruhten, wie wir sahen, bereits

---

jedoch weniger inbetracht. dieselben sind wenigstens der Regel nach weit roher als etwa die Reliefs unserer Fassade; man vergleiche z. B. mit der Apostelreihe des Arler Thürsturzes den mit der gleichen Darstellung geschmückten Sarkophag, der in Kapelle 3 des Museums steht. Natürlich giebt es Ausnahmen, ich verweise für Arles auf das im linken Seitenschiffe von St.-Throphime befindliche Exemplar; Werke wie dieses können sehr wohl auf den Stil unserer mittelalterlichen Skulptoren gewirkt haben, zu vergleichen eine sitzende Frauenfigur dieses Sarkophages (obere Reihe) mit dem ersten Apostel links auf dem Thürsturz der Fassade.

[1] Die Figur war, scheint es, wenig von der linken Seite gezeichnet, der mittelalterliche Künstler gab ihr in die im übrigen unverändert gelassene linke Hand die Tatze eines Löwen, in die rechte legte er einen Hirtenstab, der Pferdekopf und die leicht um die Schulter geschlungene Chlamys verband sich unter seiner Hand zu einem Tierfelle. Eine weitere Deutung zu geben (Revoil dachte an Kain), scheint mir nicht berechtigt, es handelt sich ganz offenbar um ein rein dekoratives Sockelmotiv.

Abb. 34.

Abb. 35.

auf der mittelalterlichen Tradition; was jedoch auffiel bei dem Vergleiche der beiden Statuenreihen war die technische Differenz. Zwar ist dieselbe nicht durchweg so gross, als sie nach den hier beigebrachten Abbildungen erscheinen möchte, in der betr. Gallerie des Kreuzganges beobachten wir bereits Ansätze und Uebergänge zur Kunst der Fassade. Trotzdem könnte man zweifeln, ob wir es hier, so zu sagen, mit einer natürlich vor sich gehenden Veränderung des Stiles zu thun haben, bedingt ganz einfach durch die Verschiedenheit der Meister, die Wandlung ihres Geschmackes und ihres Könnens, oder aber ob hier noch von anderer Seite kommende Einflüsse mit im Spiele waren. Nun hat man zwar immer behauptet, dass die Figuren der Fassade der Hauptsache nach auf die gallorömische Plastik zurückzuführen seien, aber man beeifert sich, zu gleicher Zeit von einem gewissen byzantinischen Firniss zu sprechen, der hier nicht weniger deutlich bemerkbar sei.[1] Zu dieser Annahme führte offenbar die gleichmässig schematische Art der Behandlung, die bei aller Rohheit hervortretende Routine und Gewissenhaftigkeit. Ich möchte dem gegenüber doch nicht versäumen, auf eine Gattung gallorömischer Denkmäler hinzuweisen, die in einzelnen Exemplaren auffallende Analogieen bieten zu unseren Aposteln. Das sind die Reliefs der Grabstelen.

Es giebt, wie gesagt, Exemplare, die in Faltengebung, in Behandlung der Formen und selbst im Technischen den Figuren des Arler Portikus ausserordentlich nahestehen; ich sah ein gutes Beispiel im Kreuzgange der Kathedrale von Béziers, das ich leider nur in einer Skizze vorlegen kann (Abb. 36). Ich mache auf die

---

[1] „Comme statuaire, elle est galle-romaine avec une influence byzantine prononcée.“ Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VII, S. 419; ähnlich Lübke und Macgibbon. Schnaase bemerkte: „die menschlichen Gestalten kontrastieren im strengen Stil der Köpfe und der Gewandung mit der Heiterkeit der (antikischen) architektonischen Teile.“

Haltung und Modellierung der rechten Hand aufmerksam, die ähnlich an der Arler Fassade mehrfach wiederkehrt (Abb. 37), auf die Rohheit der Mache, auf die rundbogig geschlossene Nische, vor der auch die Apostel in Arles noch gedacht sind; auch die Rosetten in den Zwickeln, die hier auftreten,[1] sind an den Stelen häufig. Was an diesem Relief besonders auffällt, sind die enorm gebildeten Ohren; nun, sie erscheinen auch an den Figuren des Arler Meisters zum Teil wie unförmig gebildete Henkel (vgl. vor allem den Jacobus den Aelteren). Nach alledem möchte ich es doch als möglich bezeichnen, dass der Künstler der Arler Fassade sich an derartigen Werken inspiriert habe. Jedenfalls kommen Statuen wie die des Bartholomäus und des Jacobus des Jüngeren von der antiken Plastik her. Die ganze Haltung, wie das schärpenartig zur linken Schulter sich hinaufziehende Gewandstück bezeugt das; es sind Motive antiker Rhetorenstatuen. Im Arler Museum sind zwei Torsen derartiger Figuren noch erhalten, auch sonst begegnen wir ihnen oft genug in den archäologischen Museen Südfrankreichs.

Bei den zwei Statuen der Arler Fassade ist die schräg zur Schulter hinaufsteigende, so charakteristische Gewandpartie in ganz sinnloser Weise beibehalten worden, da der Künstler diesen wie den meisten übrigen Figuren statt der Toga eine Pänula gegeben hatte. Einer der Apostel der Fassade von Saint-Gilles beweist uns übrigens, dass derartige antike Rhetorenstatuen in der That von unseren mittelalterlichen Skulptoren direkt sind studiert und verwertet worden. Die beiden genannten Figuren der Arler Fassade gehen wohl nicht unmittelbar, sondern vermittelt durch derartige Zwischenstufen, auf die gleichen antiken Quellen zurück!

---

[1] Vgl. u. a. Abguss im Museum von Saint-Germain-en-Laye, Nr. 26245, Saal Nr. XXII. etc. Sie finden sich jedoch auch sonst, vgl. die Marmorreliefs des Chorumganges von Saint-Sernin in Toulouse.

Und nun noch ein Wort über Ornamentik und Komposition.

Viollet-le-Duc hat im 7ten Bande seines Dictionnaire[1] über die Fassade von St.-Trophime gesagt: «Comme structure, comme profils et ornementation, cette porte est

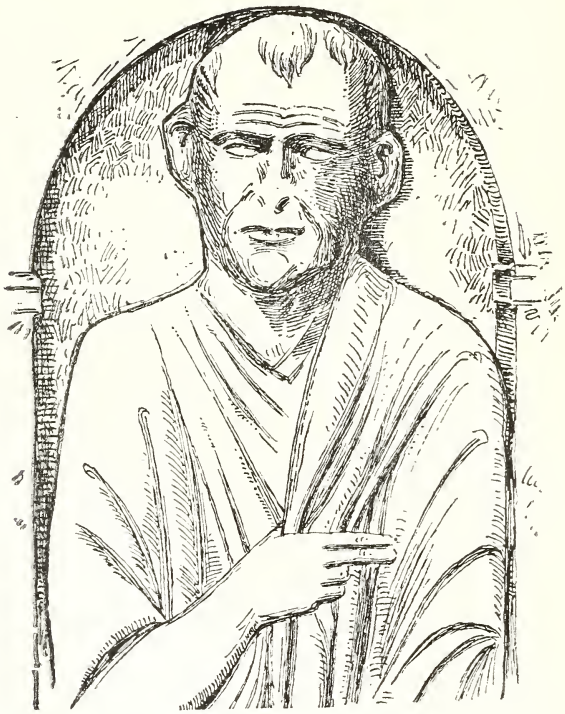

Abb. 36.

toute romano-grecque syriaque.» Ich habe an diesem Portikus kein Ornament zu entdecken vermocht, das nicht geschöpft wäre aus dem Motivenschatze der heimischen, der gallorömischen Ueberlieferung. Die breiten,

[1] Vgl. D. A., Bd. VII, S. 419, doch vgl. z. B. Bd. VIII, S. 178 f., wo diese Ansicht modificiert ist.

die Pilaster schmückenden Akanthusranken, die Blätterbordüren, die gereihten, von Ranken verbundenen Löwenköpfe, Mäander, Zahnschnitt und Perlstab, die dekorative Verwendung von Widder, Steinbock und Adler, die Konsolen und Kapitäle, das alles ist Erbgut der antiken Monumente auf gallischem Boden und die Art und Weise der Ausführung, in der diese Formen hier auftreten, hat nichts, was berechtigte, hier syrische Einflüsse anzunehmen.[1]

Abb. 37.

Besser begründet erscheint diese These in Bezug auf die Komposition. Konstatieren wir zunächst im allgemeinen ihren antikisierenden Charakter.

Das ganze ist in der That noch eine Art antiker Tempelportikus, die den Giebel tragenden sechs (!) Säulen stehen, wie wir schon sagten, noch auf hohem Unterbau vor der Mauer; das mittlere Interkolumnium ist jedoch ausserordentlich erweitert worden, indes die seitlichen Teile zusammenschrumpften; über demselben erhebt sich der mächtige, den Eingang krönende Bogen, der in den Giebel tief einschneidet. In der That ist nun der vom Giebel gekrönte Portikus mit centraler Arkade geradezu typisch für die Fassaden der syrischen Bauwerke.[2] Jedoch ist damit noch nicht bewiesen, dass die Arler Komposition auch von dort ent-

---

[1] Vgl. dazu auch Anthyme Saint-Paul, Annuaire archéologique, Bd. I, S. 62.

[2] Vgl. die Bemerkungen in: le comte Melchior de Vogüé, L'ar-

lehnt sein müsse. Warum nicht annehmen, dass wir es hier mit einer originalen Komposition des mittelalterlichen Werkmeisters zu thun haben, der den Portikus des römischen Tempels, wie er ihn in Nîmes und an anderen Stellen der Provence studieren konnte, hier verschmolzen habe mit dem mittelalterlichen Motive des von Rundbogen überspannten Portales. Es wäre sogar möglich, dass ihm die antiken Bauwerke Galliens ein direktes Vorbild geboten hätten. Die Schmalseiten des antiken Triumphbogens von Orange zeigen uns in der That eine Giebelarchitektur mit in den Giebel einschneidenden Bogen.[1] Diese oder eine ähnliche Komposition kann sehr wohl unserem Künstler die erste Idee seines Werkes vermittelt haben, das er dann in bewusstem Anschluss an den römischen Tempelportikus durchführte.[2]

7. KAPITEL.

DIE CHRONOLOGISCHEN SCHWIERIGKEITEN.

Wir haben bei unseren Erörterungen über die Zusammenhänge zwischen Arles und Chartres einstweilen

---

chitecture civile et religieuse du Ier au VIe siècle dans la Syrie centrale, Paris 1866—77, zu Taf. 28 (Portikus in Damaskus): „L'intérêt principal de ce monument réside dans la disposition particulière de l'arc qui occupe le tympan du fronton. Cette forme, imaginée pour élargir l'entre-colonnement central et suppléer à la rareté et aux dangers d'une longue architrave de pierre, était devenue en Syrie le type de toutes les façades. Les monnaies des empereurs romains frappées dans les villes de Palestine, de Phénicie, de Syrie, et qui représentent les temples des divinités locales, fournissent de très nombreux exemples de cette combinaison architecturale, mais les monuments eux-mêmes ont généralement disparu."

[1] Vgl. Auguste Caristie, Arc de triomphe d'Orange, Paris, 1856, Pl. XXV.

[2] Ueber die Ansicht, wonach die Fassade von Arles eine Kopie der grösseren Komposition von Saint-Gilles wäre, vgl. weiter unten.

abgesehen von den Daten; wir haben versucht, unmittelbar den Kunstwerken selbst ihre Geschichte abzufragen, ohne zu berücksichtigen, ob die gewonnenen Resultate auch im Einklang stehen mit der sonstigen Ueberlieferung. Noch eine Vorbemerkung, ehe wir daran gehen, diese zu prüfen. Ist in der That die südliche Schule der gebende Teil, die Schule von Chartres der empfangende, so ist jedenfalls die letztere jünger als jene. Das Arler Atelier stand in Blüte, als sein befruchtender Einfluss nach dem Norden drang. Werden wir auch den weiteren Schluss machen: das Portal von Chartres ist dann notwendiger Weise jünger als der Arler Portikus? Ich gestehe, dass es allerdings sehr wertvoll wäre, wenn sich das mit festen Daten belegen liesse. Wäre das aber auch nicht der Fall, ja erwiese selbst jemand das Gegenteil, so wäre damit unsere These noch nicht widerlegt. Wir haben ausgeführt, dass die Plastik des Arler Portales auf der des älteren heimischen Ateliers beruht. Nun, zwischen diesem älteren Atelier und den nordfranzösischen Skulpturen fehlte es nicht an verbindenden Fäden. Es könnten also die Verwandtschaften, die wir zwischen den zwei Fassaden nachweisen konnten, auch darin ihren Grund haben, dass beide aus derselben Quelle schöpften: eben aus dem Motivenschatze der älteren Arler Schule. Und wenn wir die auffallendsten Berührungspunkte zwischen den zwei Schulen gerade an den beiden Fassaden erläutern mussten, so könnte das auch an den Zufälligkeiten der Erhaltung liegen.

Leider vermögen wir nun auf Grund litterarischer Ueberlieferung oder mit Hülfe archäologischer Indicien zu einer sicheren Chronologie unserer zwei Werke nicht zu gelangen. Das Necrologium der Chartrerer Kathedrale,[1] so reich an gleichgültigen Stifternamen, hat uns die un-

[1] Publiciert von E. de Lépinois et Lucien Merlet, Cartulaire de Notre-Dame de Chartres, Chartres 1865, Bd. III.

serer Skulptoren nicht hinterlassen; ja, wir finden hier überhaupt keine Notiz, die sich mit Sicherheit auf das jetzige Westportal beziehen liesse,[1] und aus den zahlreichen Einträgen von Schenkungen zum Besten der beiden westlichen Türme sind feste Daten kaum zu gewinnen. Zwar ist in der ältesten Redaktion, welche die Herausgeber, leider ohne ihre Gründe anzugeben, in das Jahr 1120 setzen,[2] nur von dem südlichen Turme, dem

---

[1] Direkt vom Portalschmucke ist nur in einem Eintrage zum 12. Januar die Rede, wo es von einem gewissen Richerius hujus sancte ecclesie sacerdos et archidiaconus Dunensis heisst: Decoravit etiam introitum hujus ecclesie imagine beate Marie auro decenter ornata; diese Stelle, die in der ältesten Redaktion des Necrologiums steht, ist jedenfalls auf einen älteren Bau zu beziehen. Öfters ist dagegen die Rede von den Vorhallen der Kirche. Sicher datierbar ist von diesen Einträgen nur der eine, der zum 25. Dezember eingetragen ist: Obiit Johannes medicus qui . . . istius aecclesie dextri lateris vestibulum fecit . . . Johannes war Arzt Heinrich's I., der Bau dieses seitlichen Portikus muss also etwa in die Mitte des 11. Jahrhunderts fallen. Hätte damals nur dieser eine existiert, wäre nicht auch ein westlicher Portikus vorhanden gewesen, so hätte man kaum besonders hinzugesetzt: „dextri lateris". Daher kann der Eintrag zum 27. September: Obiit Andreas, sacerdos et canonicus Sancte-Marie, qui ad edificium vestibuli hujus aecclesie reliquit agripennum vinearum et dimidium, sehr wohl einer früheren Periode angehören; nichts kann aber berechtigen, diesen Andreas sacerdos et canonicus, wie Bulteau das will, mit dem Andreas archidiaconus zu identificieren, der im Jahre 1105 eine Urkunde Jvo's mitunterzeichnete. Ein dritter Eintrag (z. 13. April), wie die beiden anderen in der ältesten Redaktion stehend, lautet: Obiit Ragemboldus, subdiaconus et canonicus Sancte-Marie, qui dedit magnam partem sue possessionis ad edificationem vestibuli frontis hujus ecclesie . . . In einer Urkunde Jvo's vom Jahre 1099 finde ich in der That einen „Ragibaldus canonicus" (vgl. Gallia christiana, Bd. VIII, Instr. S. 306), und es scheint wenigstens nicht ausgeschlossen, diesen Eintrag auf die Vorhalle des 12. Jahrhunderts zu beziehen. Das Westportal befand sich, wie ich schon sagte, ursprünglich nicht an dem Platze, wo wir es heute finden, in einer Flucht mit den Frontseiten der beiden Türme, sondern um die Tiefe der letzteren weiter rückwärts im Grunde einer Vorhalle, die die beiden als hors d'œuvre der älteren Kirche vorgeschobenen Türme miteinander verband, vgl. Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VII, S. 278 und Rossard de Mianville et Chasles, Cathédrale de Chartres, Recherches sur l'époque à laquelle l'édifice actuel a été construit, Abdr. in Duplessis' Ausgabe des livre des miracles de Notre-Dame de Chartres.

[2] Vgl. a. a. O., Bd. III, S. 1, Anm. 2; ich habe bisher die beiden

clocher-vieux, die Rede; erst in der zweiten, die nach der Annahme der Herausgeber vom Jahre 1180 wäre, taucht dann neben den Formeln «ad opus turris», «ad edificationem turris», «ad restaurationem turris» auch die andere «ad opus turrium» auf; aber das Jahr, in dem die erste Schenkung «ad opus turrium» gemacht worden ist,[1] mit anderen Worten, das Datum der

---

Handschriften, in denen dieselbe vorliegt, nicht selbst einsehen können, die eine beruht in der Bibliothek von Saint-Étienne, die andere in der von Chartres. Ich kann gewisse Zweifel nicht unterdrücken, ob wirklich alles, was in dieser ältesten Redaktion steht, vor dem Jahre 1120 eingetragen sei, und sehe daher einstweilen davon ab, daraus weitere chronologische Schlüsse zu ziehen. Die folgenden beiden Einträge erschienen mir z. B. Verdacht zu erwecken. Zum 4. Juni ist eingetragen: Et Gauterius, archidiaconus, qui dedit huic ecclesie aureum calicem trium marcarum, breviarium optimum, capam de purpura, duos lumbos de aurifrisio, duas areas in claustro quibus domos canonicales amplificavit, villam etiam que dicitur Busseellum XX agripennorum in via Perticensi, ad opus turris XX libras, unicuique concanonicorum suorum V solidos; zum 25. Juni: Et Ansgerius, archidiaconus et sacerdos Beate-Marie, qui dedit huic ecclesie domos quas emerat in via que dicitur Vassalaris, et canones cum quibusdam decretis, et tres anulos aureos ad reparationem crucifixi, et duos obtimos libros, antiphonarium scilicet et gradale, ad cotidianum servicium altaris Crucifixi, et XX solidos ad edificationem turris: et multa alia bona fecit. Nun finden wir zwei Archidiakone dieses Namens mehrfach in den Urkunden aus den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts und dass sie mit diesen zu identificieren sind, ergiebt sich doch schon daraus, dass sie ad opus turris gestiftet haben. Wir finden sie z. B. in der Urk. vom 3. Februar 1114 (Cart., Bd. I, S. 118): Signum Ansgerii, archidiaconi, Signum Galterii, archidiaconi; ebenso in Chartrerer Urkunde von ca 1119, vgl. Gallia christiana, Bd. VIII, Instrum. Sp. 319. Nun erscheinen aber zwei Archidiakone desselben Namens auch noch im Jahre 1128 in Urkunde des Chartrerer Grafen Tetbaldus (vgl. Cart. a. a. O., S. 133) und zwar, wie in der Urkunde von 1114, nebeneinander: Gualterius, archidiaconus; Ansgerius archidiaconus. Müssen wir diese nicht mit jenen von 1114 identificieren, die überdies in der Zwischenzeit verschiedentlich vereinzelt nachweisbar sind? und wie kann die erste Redaktion des Necrologiums aus dem Jahre 1120 stammen, wenn wirklich diese zwei Archidiakone dort gemeint und bereits als verstorben eingetragen sind!

[1] Hierauf käme es an, nicht etwa darauf, wann die letzte Schenkung „ad opus turris“ eingetragen ist, denn es ist sehr wohl möglich, dass die Schenkungen für den älteren Turm noch fortgingen, als der clocher-neuf schon begonnnen war. Ich glaube das sogar

Gründung des clocher-neuf erfahren wir nicht. Und doch wäre dies für uns von besonderer Wichtigkeit, denn damit würden wir zugleich ein Urteil über die Entstehungszeit unseres Portales gewinnen. Jeder, der die unteren Teile der beiden Türme ohne Voreingenommenheit mit dem letzteren vergleicht, wird der Ansicht sein, dass das Portal dem clocher-vieux entschieden näher steht, als dem clocher-neuf.

An der Südseite des ersteren befindet sich ein jetzt vermauertes kleineres Portal, das genau die gleiche Behandlung des Sockels zeigt, wie das Chartrerer Hauptportal;[1] an der Südwestecke des Turmes ist die Figur

---

genauer erläutern zu können. Unter den Schenkgebern „ad opus turris" befindet sich ein gewisser „Hugo, ejusdem pie matris Domini levita et precentor" (zum 14. Juli); nach der Annahme der Herausgeber wäre sein Tod zwischen 1120 und 1180 eingetragen worden. In der That finden wir Urkunden dieser Zeit, die von einem Hugo precentor mitunterzeichnet sind, z. B. eine, deren Datum zwischen 1149 und 1155 schwankt (Cart. I, Nr. LVI, S. 154 f), eine zweite vom Jahre 1159 (ibid., S. 168). Ist dieser mit dem des Necrologiums zu identificieren, so kann er seine Schenkung doch erst nach dem Jahre 1159 gemacht haben, denn es handelt sich ganz sicher in diesem Falle um ein Legat bei seinem Tode: „C solidos ad opus turris et centum ad opus surgentium ad matutinas, dereliquit". Dürfen wir daraus nun den Schluss machen: also war damals der clocher-neuf noch garnicht begonnen? Sicher nicht; dieser ist i. J. 1145, wenn nicht eher in Angriff genommen. Es trat aber nachher der Fall ein, dass die Arbeiten am clocher-neuf einstweilen liegen blieben, während man am clocher-vieux inzwischen allein weiterarbeitete; so hat eine Stiftung ad opus turris in dieser Zeit nichts Auffallendes. Die Formel „ad opus turris" taucht sogar in den Schenkungen, die zwischen 1180 und 1250 eingetragen sind, wieder auf, während sich die „ad opus (edificationem) turrium" daneben findet; hier könnte aber das „ad opus turris" sehr wohl auf den clocher-neuf bezogen werden, da man annehmen muss, dass der clocher-vieux damals vollendet war.

[1] Die am Eingang stehenden eingelassenen Säulen sind aus einzelnen Trommeln gebildet, die mit dem Mauerverbande zusammenhängen. Die Arbeit des kanellierten Sockels kommt der des Portales an Feinheit gleich.

Vgl. die Abb bei Bulteau a. a. O, Bd. II, S. 94, vgl. die Notice historique et archéologique sur les horloges de l'église Notre-Dame de Chartres, Mémoires de la société archéologique d'Eure-et-Loir, Bd. IV, S. 292. Die Flügel, die natürlich mit der Figur nicht aus

eines Engels angebracht, deren Sockel und Baldachin doch, wie es scheint, zum ursprünglichen Mauerverbande des Turmes gehören, und diese Statue ist sicher von der Hand des Chartrerer Hauptmeisters; auch stimmen die Kapitäle, die wir in dem unteren Saale des Turmes finden, in ihrem Charakter zum Portale (vgl. die Deckplatten), es sind fast durchweg Akanthusblattkapitäle; in der «Chapelle des Fonts» unterhalb des clocher-neuf ist davon keine Spur mehr.[1] Allem Anschein nach ist also das Westportal etwa gleichzeitig mit den unteren Teilen des südlichen Turmes.

Nun wissen wir zwar, dass der Bau desselben im allgemeinen sehr langsam vorwärts kam, in den vierziger Jahren war die Bauthätigkeit überhaupt ins Stocken gekommen, und noch zwanzig Jahre später ist der clocher-vieux noch nicht völlig bis zum Helme gediehen.[2] Aber dürfen wir annehmen, dass er im Jahre 1145, wo die Arbeiten an der Fassade unter der begeisterten Teilnahme der Bevölkerung wieder in Fluss kamen,[3] überhaupt noch

---

einem Stücke genommen wurden, sind ursprünglich, die Sonnenuhr, die sie jetzt hält, ist später zugefügt, ob sie eine solche schon ursprünglich hielt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Die Sitte, einzelne Statuen an den vorspringenden Ecken der Gebäude anzubringen, ist auch sonst innerhalb der Schule nachweisbar, ein Beispiel liefert das Südportal von Notre-Dame d'Étampes. Die Konsole, auf der der Engel steht, ist nicht, wie man angiebt, auf der einen Seite ornamentiert und auf der anderen absichtlich leer gelassen, das Ornament ist an der einen Seite verwittert. Abbildungen der verwandten Engelfiguren in Laon und Amiens gab u. a. Hubert Stier, Aus meinem Skizzenbuch, Architektonische Reisestudien aus Frankreich, Taf. 22, Fig. 3, Taf. 31, Fig. 1.

[1] Die historierten Kapitäle, die sich hier finden, scheinen mir entwickelter als die Skulpturen der Fassade; es war von ihnen schon die Rede.

[2] Vgl. Bulteau a. a. O., Bd. I, S. 94.

[3] Die rührende Geschichte von der Anteilnahme der Bevölkerung, die Baumaterialien und Lebensmittel herbeischaffen half, ist gut verbürgt; vgl. Rossard de Mianville et Chasles a. a. O., S. 303, auch Bulteau a. a. O., Bd. I, S. 87 ff. Ueber ein ähnliches Ereignis in Saint-Denis, vgl. Suger's libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii, ed. Lecoy de la Marche, S. 219 f.

nicht über die Fundamente hinausgekommen war? Stand nicht seine Erbauung damals bereits seit etwa einem halben Jahrhundert auf der Tagesordnung?[1] und ist nicht in den Quellen, die uns das Ereignis vom Jahre 1145 überliefert haben, bereits von beiden Türmen die Rede?[2] Die Arbeiten wurden damals nicht begonnen, sondern fortgesetzt, wir müssen also mindestens das untere Stockwerk des clocher-vieux in die Zeit vor 1145 setzen.[3] Daraus folgt nach meiner Meinung, dass auch das Chartrerer Westportal nicht, wie das gemeinhin geschieht, mit jener Bauperiode in Verbindung gebracht werden kann, die erst mit dem Jahre 1145 anhub; es ist früher. Wir sagten, dass der Meister, der die Statuen am Mittelportale von Saint-Denis geschaffen hat, allem Anschein nach aus Chartres berufen wurde; er muss in den letzten Jahren des vierten Jahrzehntes berufen sein, denn im Jahre 1140 war das Portal von Saint-Denis jedenfalls im wesent-

---

[1] Wie Bulteau sehr richtig bemerkt (a. a. O., Bd. I, S. 84), ist für die Frage, in welche Zeit der Entwurf des clocher-vieux zurückgeht, der Eintrag zum 26. August besonders wichtig: „Obiit Adelardus, decanus, hujus ecclesie amator precipuus, qui hoc capitulum construxit, et ad edificationem turris plurimum profuit... Wie dieser Ausdruck anzudeuten scheint, war es Adelard, der diese Angelegenheit hauptsächlich betrieben hat. Nun ist mir allerdings eine von Adelardus decanus unterzeichnete Urkunde bisher nicht zu Gesicht gekommen, jedoch erscheint ein Adelardus subdecanus in den Chartrerer Urkunden aus den siebziger und achtziger Jahren des 11. Jahrhunderts; vgl. Gallia christiana, a. a. O., S. 303, 304, und im Jahre 1092 wird Ernaldus (Arnaldus) Dekan des Kapitels. Bulteau giebt denn auch an, dass Adelardus im Jahre 1192 gestorben sei. Danach ginge doch die Idee zum clocher-vieux in das Ende des 11. Jahrhunderts zurück.

[2] Vgl. Roberti abbatis de Monte appendix ad Sigebertum: „Hoc eodem anno (1145), coeperunt homines prius apud Carnotum carros lapidibus onustos et lignis, annona et rebus aliis, suis humeris trahere ad opus ecclesiae, cujus turres tunc fiebant". Recueil des historiens des Gaules, Bd. XIII, 290. In dem Briefe des Bischofs Hugo von Rouen, auf den Robert sich beruft, heisst es nur: „ad opus ecclesiae construendae", ibid., Bd. XIV, S. 319.

[3] Louis Gonse setzt die beiden Kapellen unterhalb der beiden Türme um 1140 an, vgl. l'Art gothique, S. 82.

lichen vollendet;[1] ich bin daher der Ansicht, dass um diese Zeit die Arbeiten für das Chartrerer Portal bereits in vollem Gange waren.

Man ist versucht, zu vermuten, das Portal möchte wie die Türme nicht in einem Zuge vollendet, es möchte auch hier während der Arbeit eine Unterbrechung eingetreten sein. Dieser Vermutung kommt jedenfalls die Thatsache sehr entgegen, dass, wie die kritische Scheidung der Hände, die hier gearbeitet haben,[2] aufs sicherste ergiebt, das ganze Werk durch ein und denselben Künstler sozusagen redigiert wurde. Von diesem Künstler sind, wie wir sehen werden, sämtliche Darstellungen der Archivolten an allen drei (!) Portalen sowie die oberen Teile der seitlichen Tympanen gearbeitet worden; an den unteren hat er Korrekturen vorgenommen. Es ist also gar kein Zweifel, dass diesem Meister, der überdies reifer und entwickelter ist als die übrigen, die Vollendung des Portales ist aufgetragen worden.

Und da liegt es in der That sehr nahe zu vermuten, diese möchte erst nach dem Jahre 1145 erfolgt sein, wo die unterbrochene Bauthätigkeit mit Energie wieder aufgenommen wurde.[3] Ich werde weiter unten ausführen, dass sich für diese Ansicht noch andere Gründe ins Treffen führen lassen.[4]

---

[1] Vgl. Suger's Liber de rebus in administratione sua gestis, ed. Lecoy de la Marche, c. XXVI.

Die Datierung in Viollet-le-Duc's D. A. schwankt zwischen 1135, 1140, 1150; vgl. Bd. III, 243, VIII, 118, 210.

Bulteau, der sich in der ersten Auflage seiner „Monographie" für 1170 ausgesprochen hatte, rückt dasselbe in der zweiten in die Zeit des Bischofs Ivo, der 1115 verstarb. Ivo wird hier zum Helden einer umfänglichen Bauthätigkeit. Eine völlige Erneuerung der Glasmalereien, die Inangriffnahme der beiden Westtürme, das Westportal werden in seine Sedenzzeit gesetzt.

[2] Vgl. unten II. Teil, 1. Kapitel.

[3] „Si, en 1144, on commençait ou l'on continuait avec une nouvelle activité la construction des clochers, il s'ensuit que le portail était terminé ou sur le point de l'être." So Émeric-David, Histoire de la sculpture française, S. 46.

[4] Vgl. II. Teil, 1. Kap., d. Ausführungen üb. d. Porte Sainte-Anne.

Es fragt sich nun, inwiefern sich dieses Ergebnis mit dem vereinigen lässt, was wir über das Datum der Skulpturen von Arles wissen.

Die Hypothesen, die man über das Alter des Arler Portikus aufgestellt hat, knüpfen mit Vorliebe an die Figur des heiligen Trophimus an, die an ins Auge fallender Stelle des Portales ist angebracht worden.[1] Sie steht linker Hand, gegenüber befindet sich das Relief mit der Steinigung des Stephanus. Man hat nun häufig die Sache so dargestellt, als habe die Kirche bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts ausschliesslich den Namen des heiligen Stephanus geführt; im Jahre 1152, wo die Gebeine des heiligen Trophimus in feierlicher Weise in die Kirche übertragen wurden, erhalte sie dann den Titel: Saint-Trophime.[2] Man folgert daraus, dass das mit der Figur des Trophimus geschmückte Portal erst nach diesem Jahre der Kirche könne hinzugefügt sein,[3] dass es eben

---

[1] Ueber das Kostümliche, vgl. Charles de Linas, Revue des sociétés savantes, 1857, I, S. 194.

[2] Diese so oft wiederholte Ansicht geht auf die älteren Arler Historiker zurück, vgl. Pontificium Arelatense. Auctore Petro Saxio, Aquiis Sextiis, 1629, S. 230; vgl. Henry Revoil, L'architecture romane du midi de la France, Bd. II, S. 33 ff. Émeric-David, Mérimée und andere sind derselben Ansicht; Viollet-le-Duc setzt Bd. VII, 419 seines Dictionnaire de l'architecture das Portal zusammen mit dem von Saint-Gilles an das Ende des 12. Jahrhunderts, während er zu gleicher Zeit die beiden romanischen Gallericen des Kreuzgangs in den Anfang desselben rückt; diese Datierung ist ohne Zweifel nach dem Gedächtnis gemacht, sie beruht in keinem Falle auf einem kurz vorhergegangenen Studium an Ort und Stelle; die zweitälteste (romanische) Gallerie des Kreuzgangs ist keineswegs gleichzeitig mit der nördlichen, was bereits Mérimée nachdrücklich betont hat, und auch nicht aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, ihre Statuen sind sogar erst aus dem Anfang des 13ten! vgl. darüber weiter unten.

[3] Sicher ist, dass das Portal später ist, als die Fassadenmauer: „une espèce de placage contre un mur formé de petites pierres noyées dans le ciment et surhaussé dans une restauration", so Mérimée (Notes d'un voyage dans le midi de la France, 1835, S. 288). Der Abstand der die Seitenschiffe erhellenden Fenster bestimmte die Breite der Portalanlage! vgl. auch die Bemerkungen Revoil's, L'archit. romane du midi de la France, II, S. 43. Eine mindestens ori-

zur Erinnerung an den feierlichen Akt der Uebertragung selbst werde errichtet sein. So plausibel nun diese Hypothese an sich auch erscheinen mag, der Grund, den man anführt, ist ganz und gar nicht stichhaltig. Die Arler Urkunden beweisen uns, dass die Arler Bischofskirche, die allerdings ursprünglich St.-Étienne hiess, seit der Zeit des Erzbischofs Pontius, d. h. seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts den Doppelnamen «Sancti Stephani et sancti Trophimi» geführt hat; diese Bezeichnung blieb bis ins 12. Jahrhundert hinein die herrschende, daneben taucht bereits in der ersten Hälfte desselben, vereinzelt schon im 11ten die Bezeichnung «St.-Trophime» auf.[1] Von einer officiellen Aenderung des Namens im Jahre 1152 in der oben angedeuteten Form ist also gar keine Rede. Wäre aus der Thatsache, dass die Bilder der beiden Patrone an der Fassade einander gegenüberstehen,[2] überhaupt ein chronologischer Schluss zu machen, so wäre es doch wohl dieser, dass sie in der Zeit entstanden sein müsse, wo die Kirche eben jenen Doppelnamen geführt hat. Da sich diese Bezeichnung jedoch noch in den späteren Jahrzehnten des 12. Jahr-

---

ginelle Lösung hat Macgibbon versucht (The architecture of Provence and the Riviera, Edinburgh, Douglas, 1888), er behauptet, das Portal sei älter als die Kirche, der Rest eines älteren Baues, wie beispielsweise die seitlichen Portale von Bourges. „This porch strikes one at a glance as being of a totally different style from the body of the church. The latter belongs, as already mentioned, to the reformed Cistertian style of the twelfth century, while the former is in the older and more florid Provençal style of Romanesque, although probably earlier in the same century.“ (S. 188.) Diese Ansicht ist nicht mehr als ein Einfall.

[1] Die Arler Urkunden sind nur sehr teilweise publiciert; ich benutzte die beiden für die ältere Zeit wichtigsten Cartularien (L'Authentique und Livre noir), beide beruhend im Archiv des Departements Bouches-du-Rhône, in Marseille. Herr Abbé J. H. Albanès unterstützte mich während meiner Studien in Marseille in liebenswürdigster Weise.

[2] Ich erinnere daran, dass sie bereits in der ältesten Gallerie des Kreuzgangs einander gegenüberstehen, auch hier sichtlich an ins Auge fallender Stelle.

hunderts findet, so wäre damit nichts gewonnen. Das Jahr 1152 bezeichnet ebensowenig einen terminus ante, wie einen terminus post.

Eine zweite Hypothese, wonach das Arler Portal erst in das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts (!) fiele, wird besonders von der Arler Lokalarchäologie[1] mit Zähigkeit festgehalten.

Von den ins Feld geführten Gründen[2] kommt nur

---

[1] Vgl. besonders J. Julien Estrangin, Études archéologiques, historiques et statistiques sur Arles, Aix 1838, S. 202; ferner Honoré Clair, Iconographie du portail de Saint-Trophime, Congrès archéol. de France, XLIIIe session; Séances générales, tenues à Arles en 1876, Paris 1877, S. 607 ff. Clair verbindet — nicht gerade glücklich — mit seiner Hypothese eine zweite, die übrigens bereits früher einmal von Chapuy und Du Mège ausgesprochen war; er meint, die beiden Darstellungen des Saint-Trophime und Saint-Étienne seien jünger als die Apostel (also 14. Jahrhundert?!) und erst später hinzugefügt. Abgesehen von stilistischen und technischen Kriterien, die er dafür geltend macht, glaubt er die Spuren dieser teilweisen Restauration noch deutlich zu erkennen: „la preuve en est matérielle. Pour les appliquer au mur et les substituer à celles qu'il y avait antérieurement, il a fallu rompre la frise d'encadrement, les nouvelles venues étant d'une dimension un peu plus forte que les anciennes; la brisure est tout-à-fait évidente." Diese Ansicht ist unbedingt zurückzuweisen; von vorgenommenen Veränderungen ist gar keine Spur, und die zwei betreffenden Reliefs sind gleichzeitig mit den übrigen.

[2] Clair findet wunderlicher Weise in den Inschriften, die auf den Rollen und Büchern der Apostel stehen, den „esprit empreint des subtilités du XIIIe siècle". Die einzige Inschrift nun von etwas kompliciertem Gedankengang ist die auf der Rolle des Paulus; sie lautet: Lex Moisi celat que Pauli sermo revelat. Nam data grana Sinai per eum sunt facta farina. Ich will für Herrn Clair einige der Tituli hierhersetzen, die Suger auf den Glasgemälden seiner Abteikirche anbringen liess, und über die er uns in seinem in den vierziger Jahren des 12. Jahrhunderts verfassten „liber de rebus in administratione sua gestis" selbst berichtet hat. „Tollis agendo molam de furfure, Paule, farinam, Mosaicae legis intima nota facis. Fit de tot granis verus sine furfure panis", etc. Auf demselben Fenster „ubi aufertur velamen de facie Moysi" stand folgendes: „Quod Moyses velat, Christi doctrina revelat. Denudant legem qui spoliant Moysen". Herr Clair dürfte sich danach überzeugt haben, dass diese Art Geist der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts sehr geläufig war; die von mir in gesperrtem Druck gegebenen Worte beweisen, wie weit hier selbst die Verwandtschaft in der

der eine inbetracht, dass nämlich die Figur des heiligen Trophimus eine Form der Mitra zeige, die nach Ausweis der Arler Siegeldarstellungen erst um das Jahr 1225 bei den Arler Bischöfen ist eingeführt worden.

Nun ist zwar von Arler Bischofssiegeln gerade des 12. Jahrhunderts, soweit ich sehe, wenig erhalten; aber die aus dem Anfange des 13. zeigen in der That noch die ältere Form.[1] Die Siegeldarstellungen der übrigen Bischöfe der Gegend ergeben annähernd das Gleiche. Die an der Arler Fassade bereits vorliegende Form tritt auf den Siegeln erst im 13. Jahrhundert, vereinzelt zu Ende des 12ten auf. Die Frage ist nur, ob damit mehr bewiesen ist als eben dieses. Und das möchte ich bestreiten. In Marseille finden wir noch im Jahre 1213 auf dem Siegel des Bischofs Rainier die ältere gehörnte Form der Mitra («mitre cornue»), während der berühmte Marmoraltar der Kathedralkirche, den man wohl als das älteste bedeutende Werk provençalischer Plastik bezeichnet hat und den noch niemand in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts hat setzen wollen, bereits die jüngere Form hat.

Damit wäre in diesem Falle nicht nur der sekundäre Charakter der Siegeldarstellung als historischer Quelle erwiesen, sondern zugleich dargethan, dass die in Arles

---

Form geht. Was aber weder im 12. noch im 13. Jahrhundert nachweisbar ist, das ist der überraschende Tiefsinn, den Clair selbst bei Gelegenheit der Beischrift: Ses Bartolomeus entfaltet hat. Dieser Name steht auf den beiden Seiten eines aufgeschlagenen Buches, auf der einen: Bar lo us, auf der anderen das Ses und die zwei anderen Silben to me. Clair kommt auf die Idee, die Figur sei doppelt bezeichnet worden, einmal als Bartolomäus und zweitens als Tomas! Und wie gelehrt er dann diesen Erfund interpretiert: „Je m'explique: En langue hébraïque le mot Thomas signifie jumeau, le sculpteur a pu vouloir équivoquer sur ce mot et animer un même corps d'une existence jumelle.“ Der Tiefsinn des 12. und 13. Jahrhunderts war weit weniger tief, als Clair sich denselben vorstellt.

[1] Vgl. Louis Blancard, Iconographie des sceaux et bulles des archives départementales des Bouches-du-Rhône, Marseille-Paris 1860, fol. Text, S. 122 ff., und Planches, Pl. 63 ff.

vorliegende Form der Mitra bereits in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts in der Provence vorkam.[1] Und dass unser Portal nicht ins 13. Jahrhundert gehört, das beweist ein Blick auf die übrigen Arler Denkmäler. Das Arler Atelier hat uns nämlich aus dieser Zeit ein Denkmal hinterlassen: das sind die Statuen der östlichen Gallerie des Kreuzgangs;[2] sie gehören unzweifelhaft in die ersten Jahre des 13. Jahrhunderts. Nun — sie zeigen eine so erschreckende Rohheit, eine so vollständige Verwahrlosung des Stiles wie der Technik, dass es ganz und gar unmöglich ist, das Westportal in die gleiche Zeit oder gar noch später zu setzen.

So oft man die Fassaden von Arles und St.-Gilles miteinander verglichen hat, ist man der Meinung gewesen, die Arler Komposition müsse nach jener kopiert sein. Diese Ansicht halte ich für irrig und die daraus gezogenen Konsequenzen nicht weiter für der Widerlegung wert. Die Arler Komposition geht, wie das schon erläutert ist, unmittelbar und ohne Zwischenstufen auf ihr antikes Vorbild, den heidnischen Tempelportikus zurück. Wir haben hier noch den Giebel, die frei vor der

---

[1] Uebrigens kommt die jüngere Form auch auf Siegeln bereits im Jahre 1144 vor; vgl. G. Demay, Le costume au moyen-âge d'après les sceaux, Paris 1880, S. 295 ff., vgl. S. 270, Fig. 332. Demay nimmt nach Massgabe der Siegel an, dass die Aenderung der Form gegen 1150 statthatte; nach Bock, Geschichte der liturg. Gewänder, Bonn 1866, Bd. II, S. 157, wäre die Neuerung schon Ende des 11. Jahrhunderts aufgekommen.

[2] Es sind hier an den Pfeilern fünf Statuen erhalten; von denen der Zwischenpfeiler war schon die Rede, an dem südöstlichen Eckpfeiler steht, mit Beischrift versehen: Gamaliel. Ueber die Zeit, der diese Figuren zuzuweisen sind, kann gar kein Zweifel sein; seltsam genug, dass das Richtige hier bisher nicht erkannt wurde. Es ergiebt sich bei genauerem Studium dieser Gallerie, dass die Säulen und Kapitäle mitsamt den Deckplatten fast alle noch im 12. Jahrhundert sind gemeisselt worden, sie sind später als das Portal; doch kam man nicht zur Aufstellung; diese erfolgte erst im 13. Jahrhundert; einzelne Stücke, die noch fehlten, sind damals neu gearbeitet, unter anderem auch eins der Kapitäle, eine Scene aus dem Ritterleben darstellend.

Mauer stehenden Säulen, den hohen Unterbau. In Saint-Gilles hat sich das bereits alles verwischt! Und gestattet die Thatsache, dass die Fassade von Saint-Gilles als Komposition weniger einheitlich, weniger geglückt erscheint, so ohne weiteres einen Schluss auf die Zeit ihrer Entstehung, ist sie darum primitiver, älteren Datums? Die Aufgabe war in Saint-Gilles eine weit schwierigere, es galt hier drei Portale in ein System zusammenzufassen, und gerade das ist es, was nicht gelungen ist. Die seitlichen Portale erscheinen als Annex statt als Glied des Ganzen; in Arles, wo nur ein Portal dekoriert werden sollte, war die Einheitlichkeit der Komposition überhaupt nicht gefährdet,[1] und Arles macht auch darum einen in sich geschlosseneren, gereifteren Eindruck, weil hier ganz offenbar nur ein Meister (mit Gehülfen) gearbeitet hat,[2] während in St.-Gilles zahlreiche Hände, ja Künstler sehr verschiedener Provenienz am Werke waren. Einzelne Figuren und Reliefs zeigen hier z. B. den Einfluss der Schule der Languedoc (Moissac); der Hauptmeister, der vermutlich die vier Statuen links und rechts des Portales arbeitete, kam von dem Meister des Arler Kreuzgangs (Nordgallerie) her, die Paulusfigur allein genügt, um das sicherzustellen. Er ist jünger als dieser; weiter lässt sich hier auf Grund einer Vergleichung der Monumente überhaupt nichts herausbringen; ob er gleichzeitig, ob er früher oder später ist, als der Meister des Arler Portales, darüber können

---

[1] Die bewusst durchgeführte Symmetrie dieser Komposition ist im hohen Grade merkwürdig; sie erstreckt sich auf die grossen Figuren, die Darstellungen des Frieses mit den biblischen Scenen, auf Kapitäle und Sockel, auf die Gestaltung der Säulenschäfte.

[2] Vgl. oben die Bemerkung über die Darstellungen der zwei Patrone; Differenzen liegen übrigens vor zwischen den vier Löwen; die zwei unmittelbar neben dem Portale sind von anderer Hand als die beiden anderen; es ist ein anderer Kopftypus, eine andere Behandlung des Details, eine weit weniger geschickte Mache; sie scheinen mir später erneuert zu sein.

wir nichts Bestimmtes aussagen. Sicher ist, dass in Saint-Gilles in den Stil ein neues, ein jugendliches Leben kommt.

Nun wissen wir, dass der Neubau der Kirche im Jahre 1116 begonnen ist. Ist man genötigt, aus diesem Grunde das Portal in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu setzen? Dass man, wie oft bei den Kathedralen des 13., von Osten nach Westen gebaut, also das Portal zuletzt in Angriff genommen habe, wird hier durch die Thatsachen widerlegt, denn das Portal ist der einzige Teil der Oberkirche, der fertig wurde.[1] Es scheint mir also nicht ausgeschlossen, dass diese Komposition, so wie sie jetzt vorliegt, um das Jahr 1150 bereits dastand. Und wenn sie wirklich aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wäre, was bewiese das für «Arles»?

Wir sehen, dass alles, was bisher über das Datum unserer Arler Fassade ist vorgebracht worden, über Hypothesen zweifelhaften Wertes nicht hinauskommt. Sollte es dem gegenüber zu anmasslich erscheinen, wenn wir die unbestreitbaren Zusammenhänge mit Chartres unserer Datierung zu Grunde legen und die Entstehungszeit des Chartrerer Westportals als einen terminus ante erklären? Ich habe bereits erörtert, dass das Schicksal meiner These zwar nicht an diesem Punkte hängt, aber so lange ich keinen Grund sehe, die Fassade von Saint-Trophime als die jüngere zu erklären, stehe ich nicht an, die einfachere Lösung der komplicierteren vorzuziehen. Danach würde also der Arler Portikus etwa zu Beginn des zweiten Drittels des 12. Jahrhunderts entstanden sein.[2]

---

[1] Vgl. dazu Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. IV², S. 491; für die 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts sprach sich im Anschluss an Mérimée Quicherat aus.

[2] Man wird nicht ermangeln zu bemerken, dass der paläographische Charakter der Inschriften dagegenspreche; charakteristisch ist die Verwendung der Unziale für D, E, H, M, N, T. Ich möchte

Wir bemerkten schon, der zeitliche Abstand zwischen Fassade und nördlicher Gallerie des Kreuzgangs ist kein grosser; der Stil der Fassade kündigt sich hier bereits an, man vergleiche zum Beispiel den Apostel mit Buch am nordöstlichen Pfeiler mit dem thronenden Christus des Tympanons; der Christus in der Thomasscene (Kreuzgang) zeigt bereits am Gewandsaum jene kleinen Faltenmotive, die an der Fassade so häufig wiederkehren; ein bis zwei Jahrzehnte mögen zwischen den beiden Werken verstrichen sein; der Kreuzgang fiele also in den Anfang des 12. Jahrhunderts.[1] Mit dieser Ansicht dürften wir kaum auf Widerspruch stossen, Estrangin und Clair haben diese Gallerie sogar ins 9. Jahrhundert setzen wollen (!), und Viollet-le-Duc sprach sich geradezu in unserm Sinne aus.[2]

Bekanntlich ist von den Inschriften, die hier angebracht sind, nur e i n e unmittelbar beweisend für das Alter der Skulpturen, diejenige nämlich, die unterhalb der Statue des heiligen Trophimus geradezu in den Pfeiler selbst ist eingegraben worden. Diese ist vom Jahre 1188; an dem Pfeiler links daneben entdeckte ich

---

hier nur auf eine Inschrift vom Jahre 1115 hinweisen, jetzt befindlich im musée d'archéologie de Marseille (Nr. 163 des Katalogs von C. J. Penon); hier finden sich diese unzialen Formen bereits sämtlich (auch U), wenn auch neben der Kapitalis. Das Vorherrschen der Unziale ist überhaupt an sich noch kein sicherer Anhaltspunkt für das Datum; man vergleiche z. B. nur die Grabinschrift des Erzbischofs Raimund († 1160) mit der des Durantus sacerdos vom Jahre 1212, die sich in der östlichen Gallerie des Arler Kreuzgangs befindet.

[1] Revoil wie Viollet-le-Duc führen aus, dass die oberen Teile dieser Gallerie offenbar nicht nach dem ursprünglichen Plane vollendet worden sind; beide nehmen an, dass dieselben erst im 13. Jahrhundert sind ausgeführt worden. Die von Viollet-le-Duc versuchte Rekonstruktion des ursprünglichen Planes (vgl. D. A., Bd. III, S. 417 ff.) ist zu vergleichen mit den Vermutungen Revoil's (vgl. Revoil, a. a. O., Bd. II, S. 44 und Taf. XXXV und XLII). Der Kreuzgang von Montmajour giebt hier noch die ursprüngliche Disposition.

[2] Allgemeiner Revoil a. a. O.; er weist die beiden älteren Gallerien dem 12. Jahrhundert zu.

die Spuren einer zweiten (II idus septembris obiit . . .), alle übrigen sind auf Tafeln in die Mauer eingelassen, und wenn sie wirklich etwas beweisen für das Alter der letzteren, so ist damit noch nichts ausgesagt über das der zugehörigen Arkadenreihe! Doch ist es immerhin der Mühe wert zu konstatieren, dass sich in dem nördlichen Teile auch die ältesten Inschriften finden, sie sind aus den Jahren 1155 (von Estrangin übersehen), 1183, 1203; im östlichen Teile finden wir die Daten 1181, 1212, 1239.

Die Inschrift von 1155 nun, für mehr als einen terminus ante zu nehmen, sie etwa als das Datum der Errichtung dieses nördlichen Ganges zu bezeichnen, ist aus dem einfachen Grunde nicht zulässig, weil die Inschriften überhaupt sehr spärlich auftreten; wenn nachweislich ein Vierteljahrhundert verstreicht, ehe man eine zweite anbringt, warum sollte dann nicht diese Gallerie schon 25 Jahre und länger gestanden haben, ehe man die erste einliess?

II. TEIL.

CHARTRES UND DIE NORD- UND MITTELFRANZÖSISCHE PLASTIK ZUR ZEIT DES ÜBERGANGSSTILES.

1. KAPITEL.

DAS ZUSAMMENARBEITEN DER CHARTRERER MEISTER, DER «MEISTER DER BEIDEN MADONNEN», UND DIE PORTE SAINTE-ANNE IN PARIS.

Wir gewannen schon während unserer Untersuchung über die Quellen der Chartrerer Kunst in grossen Zügen ein Bild von dem Zusammenspiel der Kräfte, die am Westportale thätig waren; es gilt hier nur das angefangene Gemälde zu vollenden.

Was sich bei einem kritischen Vergleiche dieser Skulpturen dem Auge zunächst aufdrängt, ist der einheitlich in sich geschlossene Stilcharakter des Chartrerer Hauptmeisters, dem ausser den Statuen des Mittelportals und der zunächst liegenden Wandungen der Seitenportale, wie gesagt, auch Tympanon und Thürsturz[1] des ersteren gehören. Wie ein mächtiger Keil schiebt sich diese dominierende Mittelgruppe zwischen die Werke der beiden anderen Ateliers, die gleichsam zur Seite abgedrängt werden. Formengebung wie Meisselführung lassen an der Einheitlichkeit der Hand keinen Zweifel, wir fanden den tektonischen Stil hier in seiner klassischen Ausprägung; in der Gruppierung der Statuen waren feste Prinzipien nachweisbar, die sich bei keinem anderen Meister der Schule wiederfinden, und der Künstler hat es sogar verstanden, diesen entsprechend auch die Darstellung

---

[1] In diesen Figuren kleineren Massstabes entfaltet er weit weniger Geschick. Die Figuren sind z. T. sehr unglücklich bewegt und mangelhaft gezeichnet; man kann sie jedoch dem Hauptmeister nicht absprechen. Merkwürdig, dass er trotz der Enge des Raumes ausser den zwölf Aposteln noch zwei stehende Prophetenfiguren angebracht hat; diese befinden sich im Abguss im Trocadéro.

seines Tympanons zu gestalten; demselben Meister gehört die am clocher-vieux angebrachte Engelsfigur.

Bei den beiden Nebenmeistern[1] ist die Architektonisierung des Stils eine nicht ganz so strenge. Es sind hier z. B. die Figuren gelegentlich weniger scharf auf die Säulen eingerichtet worden, auch sind sie wohl in der Haltung der Schultern unsymmetrisch. Die Köpfe lösen sich hier und da von den Säulenschäften ab, die Ellenbogen liegen nicht so flach und fest am Körper, die Röcke der Frauen sind nicht ganz so säulenhaft kanelliert, die langen Zöpfe fallen mehr in natürlichen Linien, nicht lothrecht von den Schultern herab, und das Bewegungsleben zeigt nicht diese gesetzmässige, sozusagen metrische Gebundenheit.[2] Von einer perspektivischen Anordnung der Figuren war hier keine Rede, und ikonographisch bemerkt man ein gewisses Schwanken. Neben nimbierten Figuren finden sich hier nimbenlose, auch begegnet gerade hier die einzige Figur mit nackten Füssen.[3] Die Sockel sind bald halbkreisförmig, bald geschweift, bald zoomorph gebildet, während beim Hauptmeister nur die erstere Form erscheint; die Sockelsäulen[4] sind nicht, wie bei diesem, mit ornamentalen Mustern übersponnen, sondern durch menschliche und tierische Darstellungen maskiert worden. Zwischen den beiden seitlichen Gruppen fehlt es, wie schon gesagt, nicht an gemeinsamen Merkmalen,[5] aber dieselben ein und demselben Meister zuzuweisen, ist völlig ausgeschlossen;[6] sie

---

[1] Die drei Statuen links vom linken Seitenportale, und die drei rechts vom rechten.

[2] Vgl. oben Abb. 12 und 24.

[3] Letzteres möchte allerdings einen ganz bestimmten Sinn haben.

[4] Sie sind nur an der linken Seite erhalten.

[5] Man vgl. die eigentümliche Art der Biegung des Armes im Handgelenk, ferner die Neigung, den Bauch stärker hervortreten zu lassen.

[6] Ueberdies finden wir die beiden Hände, sehr deutlich von einander unterscheidbar, an anderen Teilen des Portales wieder.

gehören zwei verschiedenen Künstlern, ihre feineren stilistischen Eigentümlichkeiten sind gelegentlich des Vergleichs mit den Skulpturen der Languedoc und der Bourgogne schon hervorgehoben worden; diese zwei Meister sind, wie wir mit guten Gründen vermuten durften, sogar von zwei ganz verschiedenen Seiten, sei es gekommen, sei es beeinflusst worden.

Einem vierten Künstler gehören die Darstellungen der Archivolten, sowie die seitlichen Bogenfelder, deren untere Partieen von Schülerhänden gearbeitet worden sind;[1] der Meister der Archivolten ist von grossem Interesse, er wird uns genauer zu beschäftigen haben.

Ich möchte gleich hier betonen, dass diese auf oft wiederholtem Studium aller Teile des Werkes beruhende Verteilung auf verschiedene Hände der inneren Wahrscheinlichkeit nicht ermangelt. Es kann nicht Wunder nehmen, wenn der klassische Vertreter der Schule, der Chartrerer Hauptmeister, gewissermassen den Vortritt hat vor den übrigen, wenn ihm die wichtigsten und zunächst ins Auge fallenden Teile des Werkes zugefallen sind, während man die weniger fest geschulten Künstler mit der Ausführung der seitlichen Teile betraute; es ist ferner an sich sehr wahrscheinlich, dass z. B. an nebensächlichen Teilen der Seitentympanen geringere Kräfte Verwendung fanden. Und worauf es beruhen möchte, dass die oberen Teile aller drei Portale von ein und demselben Künstler sind geschaffen worden, das haben wir in dem Kapitel über die Daten schon angedeutet.

Dass dem Meister der Archivolten unter den Chartrerer Künstlern die Palme gebührt, hat bereits Émeric-David empfunden.[2] Wir finden hier eine Breite und Frei-

---

[1] Den Künstler, der die Apostelreihe auf dem Thürsturz links gemeisselt hat, mit einem der Meister der grossen Statuen zu identificieren, halte ich nicht recht für möglich; infrage käme hier der Meister der drei Statuen rechts.

[2] „deux petites figures de vieillards jouant au violon sont éton-

heit des Stils, die wir bei den grossen Statuen des Hauptmeisters vergebens suchen, und mit einem Stilgefühl von nicht minderer Klarheit verbindet sich hier eine überlegene Beobachtung der Natur. Man studiere rechts die emsig über ihr Pult gebeugten Philosophen, oder die allerliebste Komposition der Zwillinge, die aufschauend dastehenden Greise des Mittelportals, oder links die naive Einfalt der Monatsbilder: es offenbart sich hier ebenso viel Kunst des Meissels und Sicherheit des Stils, wie glückliche Beobachtung und kompositionelles Geschick.

Die oberen Partieen der seitlichen Tympanen, der von Engeln begleitete Christus links mit der Gruppe der vier Engel darunter, wie die thronende Madonna gegenüber, gehören ebenfalls dem gleichen Meissel; wir haben hier, wie wir im einzelnen noch genauer erkennen werden, eine Gruppe von nicht minder einheitlichem Charakter vor uns, als die des Hauptmeisters.

Nun, dieser Künstler der Chartrerer Archivolten hat auch in Paris gearbeitet; die berühmte Madonnengruppe von der Porte Sainte-Anne der Kathedrale Notre-Dame [1] ist das Werk seiner Hände (Abb. 38). Und eben dieses Meisterwerk, mit der entsprechenden Chartrerer Darstell-

---

nantes pour le naturel et l'expression," Histoire de la sculpture française, S. 47.

[1] Vgl. Chapuy et Jolimont, Vues pittoresques de la cathédrale de Paris, Paris 1823 (Cathédrales franç., Bd. II), Taf. 9, 10; ferner Choix de monuments érigés en France dans les XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles. Études de l'architecture dite gothique. Notre-Dame de Paris, recueil contenant 80 planches et une notice archéologique par Celtibère. Paris 1841—43, Taf. 3, 17 u. 18. Albert Lenoir's Publikation über Notre-Dame ist bekanntlich nicht vollendet; die fertig gewordenen Tafeln sind dem 2. Bande seiner Statistique monumentale de Paris angeheftet. Pl. VII zeigt die Porte Sainte-Anne. Gute Details bei Adams, Recueil, Heft 6, Taf 48, Heft 7, Taf. 56.

Zur Kritik des Portales vgl. Lebeuf (Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris, Bd. I, Paris 1883) und Montfaucon (Monumens de la monarchie françoise, Bd I, 55 f); ferner A. P. M. Gilbert, Description historique de la basilique métrop. de Paris, Paris, 1821, S. 76 ff.; de Guilhermy et Viollet-le-Duc, Description de Notre-Dame cathédrale de Paris, Paris 1856, S. 63; ferner des letzteren

ung aufs engste verwandt, kann uns die Zusammengehörigkeit dieser ganzen Gruppe von Werken am besten erläutern.

Schliessen wir unsere Untersuchung an die gerade in Photographieen erreichbaren Werke des Meisters an. Diese gleichsam durch den Zufall dargebotenen Vergleichsobjekte sind gewiss um so unverdächtigere Zeugen. Stellen wir z. B. neben die Pariser Madonna einen der apokalyptischen Greise des Chartrerer Hauptportals (Abb. 39).

Die auffälligsten Analogieen treten hier zu Tage, obwohl hier ja doch zwei Vorwürfe von verschiedener Art und anderem Massstabe vorliegen. Ich studiere zunächst die Faltengebung. Der Stoff erscheint fein geriefelt, als sei er von zartester Textur und ziehe sich von selbst zusammen. Die feingefaltete Masse wird zu dichten Büscheln geordnet, mehrere Schichten liegen übereinander, und während in der unteren die orgelpfeifenhaften Motive auftreten,[1] erscheinen die oberen flacher, breiter und fast wie festgeplättet. Wie charakteristisch das alles ist, beweist erst ein Blick auf die oder jene Figur eines anderen Meisters, z. B. die Figuren des Thürsturzes (Abb. 40) des rechten Chartrerer Tympanons, die, wie ich schon sagte, von einem Schüler des Chartrerer Hauptmeisters sind.

Und wir finden bei der Madonna denselben merkwürdigen Typus des Kopfes, wie bei dem König: Einen Schädel mit breiter, vortretender Stirn und starkem Hinterkopf, die Augen und Brauen chinesenhaft nach den Schläfen zu ansteigend, die Nase von auseinandergehender Form; ja, die Krone sitzt bei beiden Figuren in derselben Weise, hinten höher als vorne, auch bei dem Könige ist das deutlich zu sehen, obwohl hier der Kopf

---

Description archéologique des monuments de Paris, Paris 1856², S. 68 ff. und Collection Guilhermy, Paris, Bibl. nat. Nouv. acq. franc. 6118, Bl. 131b ff. Inventaire des richesses d'art de la France, Paris, Monuments religieux I, S. 301 ff.

[1] Vgl. die Säume bei beiden Figuren unten.

Abb. 38.

Abb. 39.

gehoben ist. Das Haar des Königs ist vorn kurz geschoren und in die Stirn gekämmt, vier eigentümliche, zopfartig gebildete Strähne kommen unter der Krone hervor; man ist an das in der ikonographischen Forschung bisweilen spukende Stirnbüschel erinnert. Dasselbe Motiv von derselben charakteristischen Form zeigt in Paris das Christuskind. Das eine überhängende Mantelende fällt der Madonna links auf den Sitz des Thrones, ein gleiches findet sich auch bei dem Könige!

Auch ist für diese Werke die ganz ungewöhnliche Feinheit in der Wiedergabe alles Schmuckes bezeichnend, die Bordüren sind von feinster Musterung, die Goldsachen aufs sauberste ciseliert; auch die Nimben werden von ornamentierten Säumen umzogen, was beispielsweise die Statuen des Hauptmeisters nicht zeigen. Die beiden Kronen stimmen bis ins Detail miteinander überein, man vergleiche wieder, wie ganz anders sich die Krone auf der Scene der Visitatio ausnimmt. (Abb. 40).

Hier die Identität der beiden Meister zu leugnen, wäre nicht vereinbar mit dem Begriffe einer gesunden Kritik.

Unserm Künstler gehören, wie gesagt, auch die oberen Teile der seitlichen Tympanen in Chartres. Hier liefert nun zunächst für das rechte die völlige Uebereinstimmung der beiden Madonnen den Beweis. Das Chartrerer Exemplar ist leider schlecht erhalten, doch gestattet hier der im Chartrerer Museum befindliche Abguss eine Prüfung aus nächster Nähe. Ich war ganz überrascht, hier die charakteristischen Gesichtszüge der Pariser Madonna wiederzufinden, die ich am Originale in grösserer Entfernung nicht so deutlich zu entdecken vermocht hatte. Und es stimmen selbst scheinbar beiläufige, genrehafte Züge: die Madonna trägt, hier wie dort, am Mittelfinger der rechten Hand einen Ring, ihr seidenweiches, leicht welliges Haar ist vorn unter den den Hals umschliessenden Saum des Gewandes geschoben, wie um ihn vor Kälte zu schützen;

es ist eins jener glücklichen Motive, an denen dieser Künstler so reich ist. Charakter und Anordnung der Falten entsprechen sich. Die Figur trug auch in Chartres in der Linken das Scepter,[1] das Kind hält die Rechte segnend erhoben, die Linke stützt sich in Chartres auf eine Weltkugel, während in Paris ein kleines Buch an die Stelle trat. Das Haar des Kindes hat in Chartres die nämliche, etwas perrückenhafte Bildung wie in Paris.

Abb. 40.

Die Komposition des Ganzen konnte sich in Chartres nicht so reich entfalten, der Kopf der Madonna reicht hier mit der Krone fast bis an den Scheitelpunkt des Bogens heran, während in Paris noch Platz war für die reizende

[1] Das in Paris scheint erneuert zu sein, de Guilhermy bemerkte i. J. 1856: „elle avait peut-être une fleur dans la gauche, qui est vide aujourd'hui."

Kuppelarchitektur des Baldachins. In Chartres war die Gruppe offenbar nur durch eine einfache Arkade in Form eines Kleeblattbogens gekrönt, der links und rechts auf einer Säule ruhte.[1] Zu den Seiten der Madonna stehen hier wie da zwei Engel, sie schwingen das Rauchfass; die Stellung ist die gleiche, in Chartres schreiten sie freier aus, und die Flügel regen sich, in Paris stehen sie eingeengt zwischen einem knieenden König rechts und dem Pariser Bischof mit einem Geistlichen links. Die Komposition in Chartres dürfen wir als ein Bild aus Christi Kindheit fassen, der Darstellung seiner Himmelfahrt auf dem linken Tympanon gegenübergestellt. Ein Blätterkranz umsäumt die Darstellung, die Engel treten herzu, dem Kinde zu huldigen. Es ist eine Scene aus dem Evangelium, auf einer grünen Wiese spielend; die evangelische Erzählung von Christi Jugend setzt sich auf den beiden Friesen des Tympanons fort. In Paris ist die Darstellung zu einem Devotionsbilde grösseren Stiles umgestaltet; Notre-Dame ist hier das Thema; von Wolken umgeben, von den Engeln beräuchert, erscheint sie dem Könige von Frankreich und seinem Bischof. Die biblischen Scenen darunter sind hier im Vergleiche zur Hauptdarstellung in kleinerem Massstabe gehalten, auch sind sie durch Architekturen abgetrennt, indes in Chartres nur leichte Blätterarkaden die Scenen von einander scheiden.

Ich habe aus dem überreichen Kranze von Darstellungen, welche die Archivolten des Chartrerer Portales schmücken, den König mit der Harfe herausgegriffen. Von den für unseren Künstler so charakteristischen Darstellungen der Künste am rechten Portale kann ich leider keine Abbildungen vorlegen; doch ein paar Figuren des

---

[1] Dass diese frei vortretenden Säulen aus einem Blocke mit der Madonna waren, ist an sich nicht ausgeschlossen, doch spricht in diesem Falle die ausserordentliche Sorgfalt dagegen, mit der in Chartres die seitlichen Teile des Thrones behandelt sind.

linken Portales will ich hersetzen,[1] das April- (Abb. 42) und das Julibild des Monatscyklus. Wer erkennt z. B. unter

Abb. 41.

dem aus Stroh geflochtenen Hute auf dem letzteren (Abb. 41) nicht den wohlbekannten Typus unseres «Meisters der beiden

[1] Ich mache ferner auf die vollkommen gleichmässige Behand-

Madonnen»? Die oberen Teile des linken Tympanons sind wie die des rechten leider schlecht erhalten, der Kopf des Christus ist völlig verwaschen; mustern wir jedoch beispielsweise die Gruppe der vier Engel unterhalb desselben (Abb. 43), so finden wir auch hier die schräge Lage der Augen, den nach rückwärts ansteigenden Schädel, die in die Stirn gekämmten Haare, wie bei dem Christuskind des Pariser Tympanons, ja die Bordüren der Gewänder zeigen genau dieselben Motive, die wir an Thron und Gewand der Pariser Madonna finden[1] (vgl. Abb. 38).

Die enge Verwandtschaft zwischen den beiden Madonnen ist bereits von Paul Durand[2] sehr richtig hervorgehoben worden. Weniger glücklich scheint mir das, was derselbe über die Reliefstreifen sagt, die sich an beiden Portalen unter der Giebelgruppe herziehen. Er bemerkt zwar mit Recht, dass hier in Chartres offenbar eine andere Hand vorliege: ces deux zones de bas-reliefs... sont d'un travail de sculpture très-différent et très-inférieur aux différentes parties de ce portail. Aber ganz irrig sind doch die Folgerungen, die er daraus zieht: Elles ont dû avoir été refaites après coup, et copiées d'après un modèle ancien auquel on se conforma, car elles sont complètement pareilles aux scènes que l'on voit dans le tympan de la porte Sainte-Anne, à Notre-Dame de Paris.[3]

---

lung der kleinen Sockel unterhalb der Figuren an sämtlichen Archivolten aufmerksam. Die Transposition zweier Darstellungen des linken Portales auf das rechte, von der eingangs gesprochen ist, erscheint uns erst jetzt völlig verständlich, nachdem wir wissen, dass ein und dieselbe Hand an beiden Portalen gearbeitet hat.

[1] Man vergleiche für die Bordüren auch den kleinen König mit der Geige an der rechten Seite des Hauptportales.

[2] Monographie de Notre-Dame de Chartres, Explication des planches, S. 52 ff., vgl. auch Viollet-le-Duc, D. A., Bd. IX, S. 365.

[3] In der Beschreibung der Kathedrale, die der Ausgabe von Vincent Sablon's Chartrerer Kirchengeschichte vom Jahre 1865 beigegeben ist, findet sich über die Skulpturen dieses Tympanons folgende merkwürdige Stelle: „Ces statues du XIVe siècle étaient fort

Abb. 42.

Dass hier keine Kopieen einer späteren Zeit vorliegen, bedarf für mich des Beweises nicht; stilistisch sind diese Bildwerke aufs engste verwandt mit den Statuen des Chartrerer Hauptmeisters, es ist nicht dieser selbst, aber sein Atelier, dem sie unzweifelhaft gehören; stelle man nur einmal die kleine Madonna aus der Verkündigungsscene oder den Joseph der Geburt neben die eine oder andere Statue des Hauptportales!

Und in der Auffassung der biblischen Erzählung entwickelt dieser Künstler zweiten Ranges eine geradezu entzückende Originalität. Die Scene der Darstellung

---

mutilées; elles ont été remplacées il y a cinq ans par d'autres images faites sur le même modèle par le sculpteur Pascal. (Histoire de l'auguste et vénérable église de Chartres, Chartres 1865, S. 14.)

im Tempel ist durch die Vorführung der Sippe des Kindes erweitert worden, von beiden Seiten kommen sie, Gaben spendend, herangezogen;[1] in der Darstellung der Geburt führt der Engel die Hirten zum Kinde hin. Auch ist die Komposition dieser Friese von grossem Geschick: die Darstellung im Tempel füllt allein den oberen Streifen, das Kind steht in der Mitte auf dem Altare; auf der unteren Zone sind wiederum Kind und Mutter in den Mittelpunkt geschoben, die streng symmetrische Komposition der Giebelgruppe ist schon in diesen Reliefstreifen vorbereitet.

Eine genauere Kritik ergiebt hier eher das Gegenteil: allem Anschein nach sind nämlich diese unteren Teile älter als die Madonna und die das Ganze umgebenden Archivolten. Denn an den oberen Reliefstreifen ist links und rechts eine Figur angestückt worden, und diese zwei Figuren gehören ganz ohne Zweifel dem «Meister der beiden Madonnen», — Faltengebung, Kopftypus, Bildung der Augen — niemand wird hier die gleiche Hand verkennen können.[2] Daraus folgt doch, dass eben der Künstler der Archivolten an diese Reliefs die letzte Hand

---

[1] Durand bemerkt, dass sie Kerzen und Taubenpaare tragen; ich glaubte auch Buch und Rolle zu erkennen.

[2] Nach Durand's Ansicht wäre die letzte Figur rechts auf der Darstellung im Tempel wegen des grösseren Reichtums ihres Kostüms als König aufzufassen. Er fährt fort: „Ayant eu occasion de monter sur les échafaudages pendant les travaux de restauration de ces sculptures, j'ai pu voir que ce roi tient dans sa main droite une pièce de monnaie. Est-ce un donateur que nous voyons ici? Quel est-il? Je suis porté à croire que c'est le roi Louis VII qui s'est fait représenter ici, comme nous le voyons aussi à la cathédrale de Paris, sur le tympan de la porte Sainte-Anne.“ Es mag gern sein, dass diese Figur ein Ding wie ein Geldstück in der Hand hält, aber ist es ein König? Der Kopf fehlte schon z. Z. Durand's, ich fand an dem Kostüm keine Spur einer Bordüre, und die Form desselben hat nichts Auffallendes. Durand lässt sich hier durch den abweichenden Stil irre machen, diese Figur gehört, wie wir feststellten, dem Meister der Archivolten. Dass es sich hier um eine Darstellung eines französischen Königs — einerlei welches — handelt, das braucht nicht weiter widerlegt zu werden. Derselbe hätte

gelegt hat, die entweder unfertig zurückgelassen waren, oder doch, so wie sie vorlagen, nicht in den Rahmen des Portales passten. Was Durand hier zu der Ansicht einer späteren (wenig geschickten) Ueberarbeitung veranlasst haben mag, ist auf Rechnung von Unregelmässigkeiten zu setzen, die allem Anschein nach bei der Versetzung dieses Portales an seinen jetzigen Platz stattgehabt haben.[1] Beide Reliefblöcke sind etwas zu weit nach rechts geraten, denn während an der linken Seite die plastische Darstellung nicht bis an die Laibung heranreicht, also die Fläche nicht ausgefüllt ist, wird rechts die letzte Figur halbwegs von der Archivolte überschnitten. Man hat das bei der Versetzung der Blöcke einmal gemachte Versehen in roher Weise wieder auszugleichen gesucht. Aber wie will man beweisen, dass die Darstellungen selbst damals überarbeitet wurden!

Durand stützt seine Hypothese mit einem Hinweis auf die Porte Sainte-Anne; nach dieser sollen diese biblischen Darstellungen kopiert sein. Das ist die Ansicht eines archäologischen Dilettanten. Diese biblischen Scenenstreifen der beiden Portale haben nachweisbar miteinander garnichts zu thun; selbst eine so einfache Scene wie die der Visitatio, für die sich verschiedene Typen kaum werden nachweisen lassen, zeigt in Chartres andere Nüancen, die Geburtsdarstellungen gehören geradezu zwei verschiedenen ikonographischen Typen zu, der Joseph sitzt in der Pariser Scene wie auf byzantinischen Darstellungen grämlich neben dem Bette, und nicht einmal die Auswahl der Scenen ist die gleiche.

Für uns ist hier eine andere Frage von Interesse. Sind die übrigen plastischen Teile des Pariser Portales,

---

sich gewiss nicht in dem biblischen Scenenbilde im Anschluss an die Sippe Christi darstellen lassen, sondern auf dem Giebel zu Füssen des Madonnenbildes wie in Paris und zwar mit einem Schriftstreifen in der Hand, der seinen Namen verkündigte.

[1] Diese fand nach dem Brande von 1194 statt.

soweit sie dem 12. Jahrhundert zugehören, also der unterhalb des Bogenfeldes sich hinziehende Reliefstreifen und der grösste Teil der Darstellungen an den Archivolten von der Hand des «Meisters der beiden Madonnen», und gehörten diesem auch die acht lebensgrossen Statuen zu, welche ehemals die Gewände schmückten? Ich gestehe, dass ich mich hier ablehnend verhalte. Ich finde weder auf dem biblischen Scenenstreifen noch an den Archivolten das charakteristische Kopfideal desselben[1] und beobachte auch in der Faltengebung fremdartige Züge (vgl. Abb. 44).[2] Wären die Darstellungen an den Archivolten von demselben Künstler, dem die Chartrerer zugehören, so müssten sich hier doch irgendwie intimere Verwandtschaften nachweisen lassen. Die Sta-

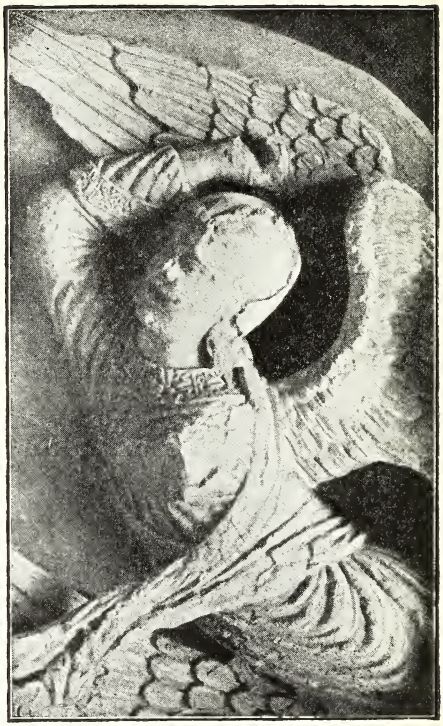

Abb. 43.

[1] Der im Trocadéro befindliche Abguss eines Engels, von der innersten Archivolte des Pariser Portales stammend, Saal A, Nr. 48, ist dort irrig als Chartrerer Werk verzeichnet worden.

[2] Verwandtschaften, die sich hier trotzdem zeigen — man vergleiche z. B. den Joseph der Geburtsdarstellung mit dem schreibenden

Abb. 44.

Abb. 45.

tuen der Gewände sind uns nur in den Stichen Montfaucon's erhalten; wir haben oben den auf uns gekommenen Torso der Petrusfigur[1] mit dem zugehörigen Stiche zusammengestellt und daraus den Schluss gezogen, dass Montfaucon's Abbildungen getreu sind; sie können in Ermangelung der Originale ohne weiteres als Vergleichsmaterial herangezogen werden. Danach waren diese Statuen mit den Figuren der Archivolten und des biblischen Scenenstreifens aufs engste verwandt (Abb. 44 u. 45),[2] mit dem «Meister der beiden Madonnen» hatten sie nichts zu thun. Jedenfalls kam auch dieser zweite Meister aus den grossen Ateliers von Saint-Denis und Chartres her, er ist wie jener durch die strenge Schule des Chartrerer Hauptmeisters gegangen.[3] An den Thürpfosten des

---

Mönche des Giebelfeldes — führe ich auf die Gemeinschaft des Ateliers zurück.

Selbstverständlich ist es im Mittelalter noch sehr viel häufiger als in späteren Zeiten vorgekommen, dass ein Künstler mehrere Manieren hat; aber auf dem Wege der Stilvergleichung und ohne urkundliche Belege ist das nicht nachzuweisen.

[1] Dieser Torso ist zusammen mit anderen Statuenresten im Jahre 1839 aufgefunden worden, vgl. Rapport sur les statues du moyen-âge découvertes à Paris, rue de la santé, en décembre 1893, in den Mémoires de la société nationale des antiquaires de France, Bd. XV, S. 364 ff. In dem „rapport" ist von unserem Torso bemerkt: Cette statue, dont l'exécution appartient au XIIe siècle, nous a paru être l'une de celles qui décoraient les faces latérales du troisième portail de la façade principale de Notre-Dame. La conformité de style qui existe entre cette statue et celles de ce portail décrites par l'abbé Lebeuf . . . est venue fortifier nos conjectures." Hätte man den ersten Band Montfaucon's aufgeschlagen, so wäre die Konjektur zur Gewissheit geworden, an der Identität mit der Petrusfigur ist kein Zweifel. Die jetzt am Portale aufgestellten modernen Nachschöpfungen sind im Stile entwickelter als die zerstörten Originale waren.

[2] Meine zwei Abbildungen setzen das bereits in's Licht; vgl. ferner die Faltengebung bei der Königsfigur, die Montfaucon auf der oberen Reihe seiner Tafel rechts abbildet (Bd. I, Taf. VIII), mit der des Engels im Trocadéro (die Faltenmotive über den Füssen) u. s. w.

[3] Ich bin der Ansicht, dass er, wie der „Meister der beiden Madonnen", gewisse Eigenheiten seines Stiles, wie das starke Herausmodellieren der Beine, auch manches Eigentümliche seiner Kopf-

Chartrerer Mittelportales finden wir übrigens mehrere Engelfiguren von eigentümlich bewegter Faltengebung, [1] die in den Motiven den Engeln des Pariser Portales auffallend verwandt sind. Derjenige unter den späteren Meistern der Schule, der unsern Pariser Künstlern am nächsten kommt, ist der «Meister von Corbeil».[2]

Bescheiden wir uns festzustellen, dass der Meister, dessen ungewöhnliche Kunst in Chartres die Archivolten der drei Portale mit Scenen und Figuren schmückte, auch das Giebelfeld der Porte Sainte-Anne geschaffen hat; er legte an das Chartrerer Portal die letzte Hand, er hat nicht nur die oberen Teile der seitlichen Tympanen gemeisselt, sondern auch die von anderer Hand stammenden unteren versatzfertig gemacht. [3]

Bekanntlich ist die dreiteilige Portalanlage der jetzigen Pariser Fassade ein Werk der Frühzeit des 13. Jahrhunderts; nur rechts die Porte Sainte-Anne gehört zum grössten Teile dem 12ten an, sie ist in den architek-

---

typen dem Einfluss der Languedoc verdanken möchte. Der Künstler, der hier zum Vergleiche zunächst inbetracht kommt, ist der mutmasslich aus Moissac stammende Meister, der die Statuen des rechten Portales in Saint-Denis gemeisselt hat; der Pariser Meister ist im Stil weit entwickelter als dieser und, wie gesagt, ohne Zweifel durch die Schule des Chartrerer Hauptmeisters gegangen. Dass in diesen Pariser Skulpturen gewisse Beziehungen zu denen von Saint-Denis hervortreten, kann nicht weiter auffallen, Louis Gonse bezeichnete den Bau Maurice de Sully's nach der architektonischen Seite als „la fille directe de l'église de Saint-Denis".

[1] Sie befinden sich an der rechten Seite.

[2] Zu vergleichen z. B. die Königsfigur mit Scepter und Rolle (Montfaucon unten rechts) mit dem Könige von Corbeil; auch die Kopftypen der beiden Meister berühren sich, vgl. z. B. den Kopf des Engels aus der Verkündigungsscene mit dem der Corbeiler Königin.

[3] Didron berichtete im 3. Bande seiner Annales (S. 296) über einen Fund polychromer romanischer Reliefs in Carrière-Saint-Denis; er bemerkte dazu: „Ces sculptures sont fort analogues à celles de la porte Sainte-Anne." Ob hier wirklich engverwandte Skulpturen vorlagen, ist damit noch nicht gesagt, man darf derartige Aeusserungen in der älteren Litteratur so wörtlich nicht nehmen; über den Verbleib derselben ist mir nichts bekannt.

tonischen Rahmen des 13ten eingegliedert und durch Zusätze aus dieser Zeit ergänzt. Das Marienportal an der linken Seite, aus den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts stammend und so recht das klassische Werk dieser glücklichen Jugend, tritt der ernsten Schöpfung der älteren Schule bedeutsam gegenüber. That man so Unrecht, die letztere auf den Namen der heiligen Anna zu taufen? sicher konnte man das künstlerische Verhältnis der beiden Portale zu einander nicht glücklicher bezeichnen. Das Mittelportal mit dem jüngsten Gericht ist in späterer Zeit stark restauriert worden, es lässt — noch in der modernen Wiederherstellung — sehr deutlich zweierlei Stilart erkennen.

Ist das Problem, das uns in dieser Fassade hingestellt ist, und das schon Lebeuf beschäftigt hat, bereits gelöst? Man nimmt jetzt fast allgemein an, dass die Skulpturen der Porte Sainte-Anne mit dem Bau Maurice de Sully's ursprünglich nichts zu thun hatten, dass sie von der älteren Kirche herstammen und bei dem Bau der neuen Fassade wieder verwertet sein möchten. Dies ist die Ansicht Viollet-le-Duc's,[1] dem sich Mortet[2] in seiner scharf-

---

[1] Am ausführlichsten vertreten ist diese Ansicht in der „Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris, par de Guilhermy et Viollet-le-Duc, Paris 1836, S. 63 ff. De Guilhermy hat sich gleich darauf zur gegenteiligen Ansicht bekannt, vgl. dessen Description archéologique des monuments de Paris, Paris 1856², S. 68 ff., während Viollet-le-Duc an derselben festhielt, vgl. u. a. D. A., Bd. IX, S. 365, Anm. 1.

[2] Étude historique et archéologique sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris du VIe au XIIe siècle, Paris 1888, S. 31. Es lässt sich für diese Ansicht vor allem das anführen, dass nach den Ausführungen Mortet's auf S. 22 ff. die alte Kirche bis an das Ende des 12. Jahrhunderts stehen blieb, um bis zur Vollendung des Neubaues dem Kultus zu dienen. An sich ist es ja im Mittelalter ungemein häufig vorgekommen, dass ältere plastische Teile in die späteren Bauten mit übergingen. Viollet-le-Duc spricht von dieser Erscheinung an zahlreichen Stellen seines Dictionnaire's; man vgl. auch die interessanten Ausführungen Quicherat's, L'Œuvre de la cathédrale de Troyes, in den Mélanges d'archéologie et d'histoire, ed. Robert de Lasteyrie, Bd. II, S. 204.

sinnigen Untersuchung über die Vorgeschichte des Pariser Baues angeschlossen hat. Mortet bringt das Portal mit den umfänglichen Erneuerungsbauten unter Maurice de Sully's Vorgängern in Verbindung! Diese haben jedoch, wie er selbst zum ersten male genauer nachweist,[1] bereits im ersten Viertel (!) des 12. Jahrhunderts stattgefunden. Gehörte die Porte Ste-Anne in diese Bauperiode, so wäre sie älteren Datums als die Werke gleichen Charakters in Chartres und Saint-Denis.

Dies halte ich für irrig. Chartres, nicht Paris ist der Ausgangspunkt dieser Kunst, der Meister der Madonnen ist also von Chartres nach Paris berufen worden, nicht umgekehrt; denn in Chartres liegen die Wurzeln seines Stiles! Der letztere baut sich auf dem jener Chartrerer Meister auf, die nachweislich bereits vor ihm dort gearbeitet haben, er verbindet den Stil des Hauptmeisters mit jenem Naturalismus, wie er sich z. B. in der Frauenstatue des linken Chartrerer Portals darstellt. Er empfing ferner in Chartres gewisse Einflüsse von seiten der Schule von Toulouse[2].

Dass dabei die Pietät der Künstler gegen die Werke ihrer Vorgänger eine gewisse Rolle gespielt hat, will ich gerne zugeben, jedenfalls ist das nicht, wie es nach Viollet-le-Duc scheinen könnte, der einzige Grund; übrigens stimmt diese Ansicht auch sehr wenig zu derjenigen, die Viollet-le-Duc sich im übrigen von der „école laïque" gebildet hat. vgl. z. B. D. A., Bd. VIII, S. 234. In der Frage, ob ältere Bauteile, z. B. ganze Portale beibehalten werden sollten oder nicht, war doch in erster Linie der Wille des Bauherrn entscheidend. Haben nicht dieselben Künstler, die die Porte Sainte-Anne beibehielten, ein anderes Tympanon mit einem Christus beiseite geworfen? vgl. darüber unten. vgl. übrigens auch die Stelle Suger's, wo er von dem Neubaue des Schiffes redet: „reservata tamen quantacumque portione de parietibus antiquis, quibus summus pontifex Dominus Jesus Christus testimonio antiquorum scriptorum manum apposuerat, ut et antiquae consecrationis reverentia, et moderno operi juxta tenorem cœptum congrua cohaerentia servaretur."

[1] Vgl. S. 24 f. Die beiden einzigen Aktenstücke, die uns davon Kenntnis geben, sind eine Urkunde von 1110, in der bereits von der „ecclesia nova" die Rede ist, und eine andere von 1123, in der es sich um die Eindeckung des Neubaues handelt.

[2] Vgl. oben, I. Teil, 4. Kapitel.

Wie sollte er also älter sein als diese Chartrerer Künstler und in Paris sein Meisterwerk hingestellt haben, ehe jene noch an's Werk gingen.[1] Die Vollendung des Chartrerer Portales fällt nun allem Anschein nach, wie wir ausführten, erst in die im Jahre 1145 beginnende Bauperiode.[2] Ist das Pariser Werk später als das von Chartres, so würde es frühestens um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein. Damit rückt es nun dem Neubau der Pariser Kathedrale doch auffallend nahe, denn dieser ist von Maurice de Sully gleich zu Beginn seines Episcopates im Jahre 1160 in Angriff genommen.[3]

Sicher lag ja zu Beginn der sechziger Jahre für den Pariser Neubau auch ein Fassadenplan vor. Was hindert uns anzunehmen, dass man sich gleich damals an die Herstellung des für die Fassade bestimmten plastischen Schmuckes gemacht habe? Alle plastischen Teile wurden «avant la pose» gearbeitet, sie mussten fertig sein in dem Augenblick, wo man an den Aufbau ging; auch mochte der figürliche Schmuck des Portales dem Gründer besonders am Herzen liegen, hier dachte er unter Engeln und Propheten sich selbst zu verewigen, es war gewissermassen die monumentale Urkunde seiner Gründung.[4]

---

[1] Ich möchte übrigens auch auf die Behandlung der Archivolten in Paris hinweisen, man hat hier nicht mehr wie in Chartres den Eindruck der rechtwinklig übereinander vorgekragten Steinkränze; zwischen den einzelnen Archivolten ist hier ein kräftiger Rundstab eingeschaltet, die Figuren erscheinen zwischen diesem Rahmen mehr als Füllwerk, statt wie in Chartres und Saint-Denis durch ihre fortlaufende Reihung selbst das architektonische Gerüst darzustellen.

[2] Dass während der Arbeit am Portale eine Stockung eintrat, scheint mir auch das Material zu ergeben; es scheint, der Stein, den der Meister der beiden Madonnen verwendete, war von anderer, von schlechterer Qualität, woraus sich die meist schlechte Erhaltung der ihm zugehörigen Teile erklärt; die unteren Teile der Archivolten sind besser erhalten.

[3] So Mortet a. a. O.

[4] „La façade . . . aurait été commencée en même temps qu'on édifiait l'abside. La construction de l'église de Saint-Denis s'était effectuée de la même manière". . . so de Guilhermy a. a. O.

Und wir haben nun in der That einen Beweis, dass man bereits im 12. Jahrhundert an den Skulpturen der Fassade gearbeitet hat. Es sind gelegentlich der Wiederherstellung der Kathedrale durch Viollet-le-Duc Reste eines älteren Tympanons zu Tage gekommen, deren tadellose Erhaltung zu der Annahme führte, es müsse dieses Werk gleich oder bald nach seiner Vollendung beiseite geworfen sein.[1] Der Stil wies auf das 12. Jahrhundert. Ich betone, es handelt sich nicht um schadhaft gewordene und darum ausgeschiedene Teile des jüngsten Gerichtes, so wie es jetzt am Pariser Hauptportale vorliegt,[2] sondern um Teile eines älteren Planes, die offenbar gar nicht zur Verwendung gekommen sind, denn es war hier ein Christus, umgeben von den Evangelistensymbolen, dargestellt. Ist auch die Porte Sainte-Anne ein Teil dieses früheren Fassadenentwurfes? Jedenfalls nehmen sich der thronende Christus und die thronende Madonna wie Teile ein und derselben Komposition aus.

---

[1] Vgl. D. A., Bd. III, S. 243 f., VII, 421, VIII, 257. „En reprenant les soubassements des chapelles situées au nord de la nef de cette église, chapelles dont la construction ne saurait être postérieure à 1235 ou 1240, nous avons retrouvé des fragments d'un Christ colossal provenant évidemment d'un grand tympan, avec les traces des quatre animaux et d'un livre. Cette sculpture appartient aux dernières années du XIIe siècle et, comme exécution, est d'une grande beauté“ und weiter: „cette sculpture est empreinte du style archaïque du XIIe siècle; d'ailleurs la pierre en est toute fraîche, sans aucune altération produite par le temps. Ce bas-relief avait été supprimé peu après avoir été achevé pour être remplacé par le sujet actuel, dû à des artistes de la nouvelle école.“ Das infragekommende Objekt ist, soviel ich weiss, nicht erhalten.

[2] Viollet-le-Duc bringt seinen Fund, glaube ich, mit Unrecht in Verbindung mit der Thatsache, dass das Tympanon mit dem jüngsten Gericht in einzelnen Teilen einen späteren Stil zeigt. Er meint, es werde sich hier eben ursprünglich der Christus mit den Symbolen befunden haben, der später ausgeschieden sei, um anderen Figuren Platz zu machen.

Nach meiner Ansicht lag hier von vornherein die noch jetzt vorhandene Komposition des jüngsten Gerichtes vor, in der nur einzelne schadhaft gewordene Figuren später ergänzt sind.

Denn diese beiden Motive finden wir in den Werken unserer älteren Schule regelmässig nebeneinander. [1]

Die Porte Sainte-Anne ist überdies unter allen erhaltenen Portalen derselben das einzige, wo in der Darstellung selbst in eklatanter Weise der Stifter gedacht ist. [2] Ich kann mich eben darum der Vermutung nicht recht erwehren, dass es sich hier um den Portalschmuck eines neuen Baues handeln möchte, dass also Maurice de Sully und Ludwig VII. hier dargestellt worden sind. Trägt nicht der Geistliche links die Gründerthat oder die Schenkungen in das Cartular ein? Wahrscheinlich, dass in dieser Scene ein geradezu bei Kirchengründungen vorkommender Brauch zur Darstellung gelangt ist. Bei dem Bau von Notre-Dame de Grâce auf L'Ile-Barbe im Jahre 1070 sass, wie wir hören, ein Geistlicher am Eingange, der die Geschenke in ein Register eintrug. Wozu eine bildliche Darstellung einer derartigen

---

[1] Wir erfahren übrigens noch von anderen plastischen Resten des 12. Jahrhunderts, die, wie es scheint, mit den damaligen Arbeiten für die Fassade im Zusammenhang stehen. Bis zum Jahre 1748 stand auf dem freien Platze vor der Kirche („parvis") eine Statue, die nach der Beschreibung Lebeuf's ein Christus war (vgl. Histoire de l'académie des inscript. et belles-lettres, Bd. 21, S. 182 ff.) Aus seinen Erörterungen ergiebt sich, dass es sich um eine Trumeaufigur in der Art der des Saint-Marcel oder des zu Lebeuf's Zeit noch vorhandenen Christus des Hauptportales handelte; dass es eine Figur des 12. Jahrhunderts war, geht aus Lebeuf's und Piganiol's Bemerkungen deutlich genug hervor. Nichts liegt näher, als anzunehmen, dass diese Figur, die mutmasslich nicht ganz fertig gestellt war, ursprünglich für die Fassade der Kathedrale bestimmt war. Dass sie nicht zu einer der kleineren umliegenden Kirchen gehörte, dafür scheinen mir die Dimensionen zu sprechen, die Figur war 12 Fuss hoch. Zu den Füssen der Statue befand sich eine männliche Figur in bischöflichem Ornate; sollte das wirklich, wie Lebeuf annimmt, eine Person des alten Testamentes oder nicht eher die Darstellung eines Pariser Bischofs gewesen sein? an dieser Stelle unten am Thürpfeiler, haben sich Stifter und Gründer mit Vorliebe verewigt. (vgl. Chartres, südliche Vorhalle, Amiens, Westfassade.)

[2] Auf dem nicht erhaltenen Portale von Château-Chalon, vgl. den Anhang I, waren zu Füssen des Christus ein Mann und eine Frau dargestellt.

Scene, wenn es sich in Paris nur um die Errichtung eines einzelnen Portales gehandelt hätte!

Die Kritik des Werkes führt uns noch weiter. Es stellt sich nämlich heraus, dass das Bogenfeld mit der Madonna und der unmittelbar darunter befindliche Reliefstreifen des 12. Jahrhunderts in der Grösse gar nicht zusammenpassen: der Fries ist zu lang; zwar ist links von einer Hand des 13. Jahrhunderts ein kleines Stück angefügt worden, immerhin bleibt der Streifen beträchtlich länger als die Basis des Bogenfeldes; ohne die — dem 13. Jahrhundert zugehörigen — seitlichen Verstärkungen kann letzteres niemals darüber angebracht gewesen sein, selbst dann nicht, wenn man annimmt, es habe sich hier, wie in Chartres, ursprünglich noch ein zweiter Fries dazwischen befunden. Da man nicht wohl annehmen kann, das Tympanon sei bereits an der Fassade der alten Kirche in einen spitzbogigen Rahmen eingelassen gewesen, so scheint mir hier überhaupt nur eine Interpretation möglich: diese romanischen Teile waren überhaupt noch niemals aufgestellt gewesen.[1]

Nun ist es im Mittelalter durchaus nicht ohne Analogie, dass sich zumal bei einem Zusammenarbeiten verschiedener Hände während der Arbeit Unstimmigkeiten zwischen den einzelnen Teilen einer Komposition ergaben, die dann erst bei dem Zusammenfügen der Stücke zu einem Ganzen wieder ausgeglichen wurden. Unser «Meister der beiden Madonnen» hatte in Chartres z. B. derartige Erfahrungen gemacht. In der Scene der Himmelfahrt war einer geringeren Kraft die Darstellung der Apostel anvertraut worden. Nicht nur, dass dieser Künst-

---

[1] De Guilhermy bemerkte: „Que cette porte ait été réellement construite dans l'axe de la nef centrale, ou qu'on se soit contenté d'en préparer les éléments pour une édification future, nous n'avons aucun moyen de le deviner"; mir scheint, die Kritik des Werkes selbst giebt eben hierüber Aufschluss.

ler sich ikonographische Sonderbarkeiten erlaubt,[1] er hat auch offenbar den Massstab zu gross gewählt, sei es, dass er sich durch ein bestimmtes Vorbild, sei es dass er sich durch die Grösse des gerade vorhandenen Blockes leiten liess. Seine Apostelreihe fiel zu lang aus und wurde dann einfach zurechtgestutzt, so dass nur 10 Apostel übrig blieben. Aehnlich war es, wie mir scheint, in Paris zugegangen. Der Künstler, der den Fries zu arbeiten hatte, liess sich gehen, er benutzte den vorhandenen Block in seiner ganzen Länge und dehnte seine Darstellung weiter aus, als sie verwertbar war. Da nun in der Folge diese Skulpturen in der ursprünglich geplanten Weise überhaupt nicht zur Aufstellung kamen, blieb sein Werk unangetastet.

Dass die Porte Sainte-Anne etwa in dem ersten Jahrzehnt des Episcopates Maurice de Sully's stilistisch nicht mehr entstanden sein könnte, das muss man denn doch an der Hand der datierten Werke erst beweisen. Ist nicht — aller Wahrscheinlichkeit nach — zu Anfang der sechziger Jahre, d. h. also gleichzeitig mit dem Beginn des Neubaus von Notre-Dame, in Paris selbst ein Werk gleichen Geistes und Stiles entstanden? bringt man doch das Westportal von Saint-Germain-des-Prés — denn von diesem ist die Rede — mit Recht in Zusammenhang mit der Weihe vom Jahre 1163. Sicherlich können die ornamentalen Skulpturen, die wir in den älteren Teilen der Pariser Kathedrale finden, nicht als Beweis dafür angeführt werden, dass die von Maurice de Sully berufenen Skulptoren bereits durchweg einer jüngeren Richtung, einer neuen Schule zugehörten, denn von den Kapitälen der eingelassenen Säulen des Chorumganges z. B. hat Viollet-le-Duc mit Recht gesagt «ils sont encore pénétrés du style roman de 1140»![2]

---

[1] Er stellt die Apostel sitzend dar; vgl. über die Deutung der Scene Kapitel 2.

[2] Vgl. D. A., Bd. VIII, S. 227; vgl. S. 220. Zum Beispiel zeigen

Ich erhebe keineswegs den Anspruch, in dieser chronologischen Frage das letzte Wort gesprochen zu haben, aber es scheint mir die Annahme nicht unbegründet, dass die Porte Sainte-Anne bereits dem Neubau zugehört,[1] und dass unser «Meister der beiden Madonnen» erst in den sechziger Jahren des 12. Jahrhunderts in Paris gearbeitet hat. Möglich, dass im Anfang des 13ten sein Werk nur darum in die neue Fassade mit aufgenommen wurde, weil es das Andenken des grossen Bischofs verewigte, der annähernd ein halbes Jahrhundert früher den Grundstein des gothischen Baues gelegt hatte.

Die Namen der beiden grossen Chartrerer Künstler, des Hauptmeisters und des «Meisters der beiden Madonnen», sind uns nicht überliefert; weder Chartrerer noch

---

die Kapitäle der eingelassenen Säulen des Chorumgangs von Notre-Dame z. T. eine grosse Analogie mit denen des Chors von Saint-Germain-des-Prés; ja wir begegnen noch in der Kirche Saint-Julien-le-Pauvre vereinzelt denselben Motiven; inbetracht kommt das Säulenkapitäl an der Südseite des Chores; ich mache auch auf die Kanelluren der Basenplatten aufmerksam, die man hier z. B. im linken Seitenschiff beobachtet. Aus alle dem geht doch hervor, wie lange in Paris die alte Skulptorenschule noch nachlebte. — Ich will hier noch auf die am Zwischenpfeiler unserer Porte Sainte-Anne aufgestellte Statue des Saint-Marcel hinweisen, deren Original jetzt im Garten des musée de l'hôtel de Cluny aufgestellt ist; an Ort und Stelle befindet sich eine Nachbildung. Diese Statue ist in der Gebundenheit des Stiles, wie der ausserordentlichen Feinheit der Mache noch völlig im Charakter der Werke unserer Schule. Guilhermy setzt sie trotzdem in die ersten Jahre des 13. Jahrhunderts, und meint: „l'artiste qui l'a faite lui a donné un caractère plus ancien.“ Nun, wenn wirklich diese Statue noch im Beginn des 13. Jahrhunderts entstanden wäre, dann hätte es doch nichts Auffallendes, wenn hier drei oder vier Jahrzehnte früher ein Tympanon geschaffen wurde, wie das des „Meisters der beiden Madonnen“.

[1] Dass stilistische Differenzen, wie wir sie an vielen mittelalterlichen Fassaden beobachten, nicht nur darauf zurückzuführen sind, dass man Teile eines älteren Baues in den Neubau aufnahm, sondern auch darauf beruhen können, dass während des Neubaues verschiedene Pläne und Meister einander abgelöst haben, ist ja an sich keine Frage. Wer wollte z. B. behaupten, dass die Statuen des rechten Portals der Reimser Fassade von einem älteren Baue herstammten?

Pariser Quellen geben uns darüber Kunde.[1] Dagegen erfahren wir den Namen eines der Skulptoren zweiten Ranges, die am Portale mitgearbeitet haben: Rogerus.[2] Dieser Name findet sich nämlich in Kapitalbuchstaben auf dem einen der mit Figürchen geschmückten Zwischenpfeiler eingemeisselt und zwar über dem Kopfe der obersten Statuette rechts; sie stellt einen Mann vor, der ein Rind schlachtet. Ob es sich hier um eine Künstlerinschrift, eine Signatur, oder um eine erklärende Beischrift des kleinen Genrebildes handelt, ist zwar nicht ganz sicher zu stellen; ich sehe hier eine ausführlichere Form des Steinmetzzeichens, wie wir eine solche z. B. auch an den oberen Teilen des «clocher-vieux» finden[3] und wie Revoil deren mehrere an den Bauten Südfrankreichs nachgewiesen hat. Es ist nur die Frage, worauf wir sie hier zu beziehen haben.[4] Man möchte zunächst vermuten, dieser Rogerus habe sämtliche Teile gleicher Gattung, also sämtliche Statuetten gearbeitet, welche die Thürpfosten und die beiden vorspringenden Pfeiler schmücken; wissen wir doch, dass z. B. die Ausmeisselung der Archivolten in der That in ein und derselben Hand lag. Diese Vermutung ist irrig; wir beobachten an diesen Darstellungen der Pfosten und

---

[1] Im Necrologium der Chartrerer Kathedrale ist zum 15. Dezember eingetragen: „Obiit Teudo, qui aureum scrinium composuit, in quo est tunica beate Marie et frontem hujus ecclesie fecit, et ipsam ecclesiam cooperuit et fiscum de Clausovillari fratribus dedit.“ Dass hier ein Künstler und kein Stifter gemeint ist, scheint der Ausdruck „composuit“ anzudeuten, vgl. den Eintrag zum 4. Juni, wo es heisst: „Johannes carpentarius ... signum ... composuit.“ Dieser Teudo kann aber mit dem Westportal nicht in Verbindung gebracht werden; er lebte, wie es scheint, im 10 Jahrhundert; vgl. über ihn eine Notiz in der Hs. Nr. 1131 der Chartrerer Stadtbibliothek; ferner Lépinois et Merlet, a. a. O., Bd. I, S. CXXXVIII.

[2] Bulteau, Monographie, Bd. II, S. 71.

[3] Bulteau, a. a. O., S. 94.

[4] Ganz ausgeschlossen ist es, hier den Architekten des Portals oder den Chartrerer Hauptmeister zu sehen.

Pilaster nicht nur ein Durcheinander verschiedener Muster, sondern auch ganz deutlich mehrere Hände; ja, wir erkennen hier sogar mit Sicherheit die Hand der beiden Künstler wieder, die neben dem Hauptmeister an den grossen Statuen der Gewände garbeitet haben, und zwar befinden sich die ihnen zugehörigen Statuetten gerade an derjenigen Seite der Komposition, wo auch ihre grossen Statuen Platz gefunden haben![1] ausserdem sind aber noch mehrere andere Hände unterscheidbar,[2] Rogerus ist also nur einer von vielen; allem Anschein nach gehören ihm die meisten, wo nicht alle Darstellungen des rechten Pfeilers zu, an dem sich oben die Signatur befindet.[3] Der Gewinn für die «Künstlergeschichte» ist somit ein winziger; wichtiger erscheint mir der allgemeinere Schluss, den wir hier ziehen können: die Rollenverteilung innerhalb des grossen Ateliers war keine systematische. Die Meister der hervorragenden plastischen Teile, wie z. B. der Statuen, haben sich an den zahlreichen kleineren Details der Komposition mitbeteiligt. Der Betrieb war

---

[1] Der Hand des Meisters vom linken Portal gehört zu: Die unterste Figur des linken Zwischenpfeilers (zwischen Hauptportal und linkem Seitenportal); wir finden hier dieselbe feine gratige Manier der Faltengebung, den latzartig auf der Schulter liegenden Mantel, dieselbe Aermelbildung. Die Figur ist ein neuer Beweis dafür, dass wir das Kostüm dieser merkwürdigen Statuen richtig interpretiert haben, denn hier liegt noch ganz deutlich der antike Mantel vor! Ferner die Figur des Moses an dem Pfosten gleich rechts neben den grossen Statuen unseres Meisters, sowie die zweite Figur von oben an demselben Pfosten. — Dem Meister des rechten Seitenportals gehört eine der Figuren des linken Pfostens dieses Portals (dritte Figur von unten); man vergleiche die Haltung der Hand, das Motiv des Aermels, die Faltengebung; ein Zweifel ist hier gar nicht möglich; mutmasslich auch der Engel, unmittelbar links neben dem Kopf der barfüssigen Statue des Meisters.

[2] Auffällt die bärtige Figur mit der Geige, die ganz oben an dem linken Zwischenpfeiler ist angebracht worden; derselben Hand gehört mutmasslich der Jeremias. Jedenfalls hat dieser Künstler an den Kapitälen mitgearbeitet; eine Scheidung der Hände ist mir bei diesen nicht gelungen, die Figuren sind zu winzig.

[3] Ich möchte ihm die vier obersten Figuren dieses Pilasters geben.

nicht fabrikmässig, es arbeitete also nicht der eine etwa alle ornamentierten Säulen, ein anderer alle Kapitäle, ein dritter alle Deckplatten, ein vierter die Baldachine, ein fünfter etwa die Dekoration der Pfeiler und Pfosten. War es auch nicht ausgeschlossen, dass ein solcher Fall eintrat, so war das doch nicht das Prinzip der Produktion. Diese Erkenntnis schärft uns erst das Auge, da, wo es sich um die Kritik rein ornamentaler Teile handelt, wie etwa der mit Akanthusblattwerk geschmückten Deckplatten der Kapitäle. So einheitlich sich dieses durchlaufende Gesimse zunächst auch darstellt, so mannigfach und verschiedenartig ist die Interpretation des Blattwerks im einzelnen; wir finden am linken Seitenportale z. B. eine ganz andere Stilisierung [1] wie am Hauptportale und am Hauptportale selbst wieder mehrere Nüancen. [2] Auch hier sind zahlreiche Hände am Werke, und es darf vermutet werden, dass auch an diesen Teilen die grossen Meister mitgearbeitet haben. Die Baldachine, die beispielsweise der Meister des linken Portales über seinen Statuen angebracht hat, sind deutlich zu unterscheiden von denen des Hauptmeisters, ja sie gehören ganz sichtlich im Stile mit eben den Statuen zusammen, über denen sie sich befinden! und ein Gleiches gilt, wie wir schon ausführten, von den Sockelsäulen. Der Meister dieser Statuen hat also bei derartigen nebensächlichen Teilen selbst mit Hand angelegt. Ich wüsste für dieses Zusammenspiel der Kräfte kein anmutigeres Zeugnis zu nennen als die mit Rankenwerk und Figuren umkleideten Ziersäulen, welche die grossen Statuen von einander abscheiden, ihre strenge Schönheit wie in einen kostbaren Rahmen fassend. Welch eine überraschende Fülle an Motiven! Wie hätte ein einziger das schaffen kön-

---

[1] Das Blattwerk hat hier etwas Krautiges, Feingezacktes.

[2] Es war gelegentlich der Toulousaner Einflüsse davon schon die Rede.

nen! [1] Es sind nicht nur die verschiedenen Säulen verschieden ornamentiert worden, sondern an ein und demselben Schafte ändert sich das Motiv von Block zu Block. [2]

So finden wir neben der Strenge, ja Schroffheit der grossen Gesichtspunkte und Gesetze, von denen dieses ganze künstlerische Schaffen bestimmt wird, Vielseitigkeit der einzelnen Kräfte, Selbstständigkeit im Zusammenarbeiten. Sicherten jene der Komposition die einheitliche Wirkung, die Ruhe, den Stil, so brachte die Art und Weise der Arbeit Mannigfaltigkeit und anregenden Wechsel in das einzelne. Und darauf beruht der Zauber dieser mittelalterlichen Werke.

---

2. KAPITEL.

IKONOGRAPHISCHE RÄTSEL UND DER ANTEIL DER KÜNSTLER AM INHALTE DER KOMPOSITIONEN.

Es entschleiern sich uns, wie wir sehen, nach und nach die Geheimnisse der Chartrerer Komposition. Die Klarheit, mit der wir jetzt in die Entstehungsgeschichte

---

[1] Man kann sich schon bei dem Studium der im Trocadéro befindlichen Kollektion von Abgüssen überzeugen, dass hier verschiedene Hände gearbeitet haben; zu vergleichen die erste Säule links (die vom rechten Seitenportale stammt!) mit den übrigen.

[2] Die Säulchen bestehen meist aus 2 oder 3 Blöcken; ein monolithes Exemplar habe ich nicht mit Sicherheit feststellen können. Die Naivität geht so weit, dass man die einzelnen Stücke oben und unten mit einer kleinen Platte oder Basis versieht. Wie völlig sich diese Meister am Gängelbande des Materials leiten lassen, ist hier einmal wieder deutlich. Ich beobachtete, dass sogar an ein und demselben Stücke ein bereits begonnenes Motiv zu Gunsten eines anderen fallen gelassen wird; auch hier ist zwischen denselben ein trennender Ring eingeschoben. Andererseits findet sich ausnahmsweise auch das Hinüberspinnen des Motivs von einem Blocke zum anderen.

des Werkes hineinblicken, ermöglicht uns erst eine sichere Kritik des Ikonographischen. Obwohl man sich mit diesem Portale bisher fast nur unter ikonographischen Gesichtspunkten befasst hat — wie Unrecht that man doch daran! — sind die beiden Rätsel desselben ungelöst geblieben, ich meine das linke Tympanon und die Statuen. Die verschiedenen Ansichten stehen sich unvermittelt gegenüber, und man hat nicht vermocht, die eine oder andere mit ausreichenden Gründen zu stützen.

Wären für das Tympanon links nicht noch in neuester Zeit sehr verschiedene und z. T. abenteuerliche Deutungen vorgeschlagen, man würde kaum vermuten, hier ein Rätsel vor sich zu haben. So einfach ist alles, vorausgesetzt, dass man nicht die Thorheit begeht, die Darstellung aus dem Zusammenhange des Ganzen zu reissen oder vor stilistischen Unterschieden absichtlich die Augen zu schliessen. Dass es sich hier um eine Himmelfahrt Christi handelt, ist ausser Zweifel.[1]

Womit man dieses Tympanon zunächst zu vergleichen hat? Nicht mit diesem oder jenem biblischen Texte, sondern mit dem entsprechenden Tympanon der rechten Seite! Denn wo träte die Kunst, mit der das Ganze komponiert ist, so bewusst hervor wie in diesen beiden Bogenfeldern! Beide sind dreigeschossig; wir sahen, welche Erwägungen hierzu führten.[2]

Die Verteilung der Darstellung auf das Giebelfeld und die zwei Reliefstreifen darunter war auf der rechten Seite nicht weiter schwierig, denn hier handelte es sich um eine Gruppe von Scenen, die mit Leichtigkeit in verschiedenen Fächern Platz fanden. Links sollte eine zusammenhängende Darstellung in denselben Fächern Unter-

---

[1] An dieser Deutung hat die Monographie Bulteau's den zahlreichen abweichenden Ansichten gegenüber mit Recht festgehalten; a. a. O., Bd. II, S. 47 ff.

[2] Vgl. oben den Abschnitt über: „Die Komposition der Chartrerer Königspforte."

kommen finden, die Scene musste also im Anschluss an diese Raumbedingungen umgestaltet werden. Der Künstler schob zwischen den Christus und die Reihe der Apostel einen Streifen mit vier Engeln ein, die, aus Wolken herabkommend, den letzteren sich zuwenden.

Dieses Motiv der vier Engel ist auf Himmelfahrtsdarstellungen dieser Zeit nachweisbar, wir finden es genau entsprechend auf dem Tympanon von Cahors, nur sind die Engel hier als oberer Abschluss der Scene gedacht.[1] Wen dürfte es noch verwundern, wenn sie in Chartres auf gesondertem Reliefstreifen und an anderer Stelle erscheinen![2]

Wir kommen nun zu der Hauptscene. Das Merkwürdige ist, dass hier der Christus nicht wie auf allen Himmel-

---

[1] Auch in der unserer Schule zugehörigen Darstellung an der Kirche Notre-Dame in Étampes erscheinen ausser den beiden in ganzer Figur gegebenen Engeln links und rechts der Figur Christi, unmittelbar über den Köpfen der Apostel halbfigurige Engel, es sind hier nur zwei; vgl. übrigens zur Ikonographie dieser Scene die Erörterungen bei Vöge: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, Trier 1891, S. 230 ff.

[2] Irrtümlich ist die Ansicht Hénault's (Étude sur des sculptures du portail royal de la cathédrale de Chartres, Chartres 1875, 8°), wonach diese Darstellung der vier Engel in Verbindung zu bringen wäre mit biblischen Texten, wie Matth. XXIV, 30 f., Marc. XIII, 26 f.; den Gegenbeweis liefert die einfache Thatsache, dass sich dieses Motiv der vier Engel auf anderen Himmelfahrtsdarstellungen, wie gesagt, genau entsprechend findet, und dass die betreffenden Texte im Mittelalter nachweislich ganz anders illustriert worden sind; vgl. darüber Vöge, a. a. O., S. 240. Auch Bulteau's Erörterungen über diese Gruppe (vgl. S 49) kann ich nicht beipflichten; die zwei in der biblischen Erzählung der Himmelfahrt (Acta apost. c. I) genannten Engel sind in unserer Darstellung nicht auf diesem Streifen zu suchen, sondern ganz sicher mit den zwei Engeln in ganzer Figur zu identifizieren, die auf dem Giebelfelde darüber links und rechts von dem Christus erscheinen. Der Künstler hat vielmehr ein Motiv, das sonst der oberen Hälfte der Komposition zugehört, die in Wolken erscheinenden halbfigurigen Engel, hier aus kompositionellen Gründen in die Mitte der Darstellung geschoben und sie in direktere Beziehung zu den Aposteln darunter gesetzt, während er zu gleicher Zeit das auf dem biblischen Texte beruhende Motiv der beiden zu den Aposteln redenden, stehend gedachten Engel beibehielt.

fahrtsdarstellungen in ganzer Figur erscheint,[1] sondern hinter den Wolken hervortauchend und sozusagen als Kniestück gegeben ist. Wie wir wissen, sind die beiden Bogenfelder der seitlichen Tympanen ein Werk unseres «Meisters der beiden Madonnen». Wie fein war doch sein Sinn für Symmetrie, sein kompositionelles Empfinden! das centrale Motiv erscheint auf beiden Tympanen von einem Engelpaare umgeben und die beiden mittleren Figuren sind von gleichem Massstabe! Rechts war eine sitzende Madonnenfigur anzubringen, links auf dem gleichen Raume ein aufrechtstehender Christus; hätte man diesen nun in ganzer Figur gebildet, so wäre er im Massstabe weit kleiner geraten als die Madonna; so stellt man ihn nur bis zu den Knieen dar und zeigt ihn halbverdeckt von den Wolken. Paul Durand, der im Raten ikonographischer Rätsel weniger glücklich war, als im Restaurieren von Kirchen, hat gemeint, dieser Christus stehe im Wasser,[2] es ergiesse sich aus von den Engeln gehaltenen Amphoren; von diesen ist aber keine Spur; diese eigentümlich ausgeschwungene Haltung der Engel, das Spiel ihrer Hände — wer hätte das nicht hundert mal auf Darstellungen der Himmelfahrt bemerkt?[3]

Wir sehen, wie sehr sich bei aesthetischer Betrach-

---

[1] Dass er nicht in Mandorla erscheint, kann nicht auffallen, denn das ist in älteren Darstellungen der abendländischen Kunst sogar die Regel, und der hier vorliegende Typus schliesst sich an diese und nicht an die byzantinischen Darstellungen an, wie mit Unrecht von Bulteau behauptet wird; vgl. Vöge, a. a. O. Ein Christus in der Mandorla wäre hier schon aus künstlerischen Gründen nicht am Platze gewesen, denn dieses Motiv lag schon am Hauptportale vor, auch wäre die Symmetrie dadurch gestört worden; vgl. darüber die Erörterungen im Text. Dass diese künstlerischen Erwägungen bei Gestaltung dieser Scene massgebend waren, ist gar keine Frage.

[2] Vgl. Monographie de Notre-Dame de Chartres, explication des planches, Paris 1881, S. 45.

[3] Vöge, a. a. O.; ferner das Tympanon von Étampes; das von Saint-Sernin de Toulouse, u. s. w.

tungsweise die ikonographischen Probleme vereinfachen und auflösen! Das, was uns hier noch stutzig machen könnte, ist die Reihe der Apostel; sie stehen nicht, sondern sitzen, es ist hier ein Motiv eingedrungen, das ursprünglich in eine Darstellung des Thronenden gehört! Dazu lassen sich jedoch in der französischen Plastik zahlreiche Analogieen nachweisen,[1] auch kann es ja in unserem Falle doch nicht zweifelhaft sein, welche von beiden Scenen gemeint ist, denn die Darstellung des thronenden Christus schmückt das Hauptportal.[2] Und haben wir nicht bereits erkannt, dass gerade an dieser Stelle auch stilistisch ein Riss durch unsere Darstellung geht? Der Thürsturz mit den Aposteln stammt von einer Schülerhand, die es noch nicht einmal verstanden hat,

---

[1] Am merkwürdigsten ist hier das grosse Tympanon von Charlieu (Saône-et-Loire); hier ist eine geradezu völlige Verquickung beider Scenen eingetreten: oben Christus in von Engeln gehaltener Mandorla (byzantinischer Himmelfahrtstypus), aber dazu die vier Evangelistensymbole (Typus des Thronenden), unten die für die Himmelfahrtsdarstellungen charakteristische Gruppe der Madonna, der beiden Engel und der Apostel, aber alle Figuren sitzend, wie die Apostel auf der Darstellung des thronenden Christus; eine Himmelfahrt mit Evangelistensymbolen auch auf einem Glasfenster der Kathedrale von Lyon; vgl. Bégule et Guigne, Monographie de la cathédrale de Lyon, 1880, und über eine Darstellung in Saint-Aventin Taylor, Voyages pittoresques, Languedoc, Bd. II. 1. Teil., Taf. 217bis.

[2] Die Ansicht Hénault's (a. a. O.), wonach hier die zweite Ankunft Christi dargestellt sei, ist zwar liebenswürdig vorgetragen, aber nicht bewiesen; vgl. meine Bemerkungen oben. In dem gedanklichen Zusammenhang der Komposition einen Beweis dafür zu sehen, ist nicht möglich. Wohl ist häufig in der Litteratur der ersten Ankunft die zweite gegenübergestellt worden, aber wie sehr hier im Zusammenhange des Ganzen gerade eine Himmelfahrt am Platze ist, haben wir bereits erwähnt. Der Erscheinung auf der Erde ist die Rückkehr zum Vater gegenübergestellt, zwischen beiden Darstellungen die Gestalt des Thronenden, den Gedanken an die himmlische Herrlichkeit und die Wiederkunft zu gleicher Zeit erweckend. Erst durch Hénault's Annahme kommt Unklarheit in das Ganze, die dominierende Stellung der mittleren Darstellung tritt dann weniger deutlich hervor. Du Sommerard hat sich übrigens für Hénault's Deutung ausgesprochen; vgl. Revue des sociétés savantes, 6e série, Bd. VI, S. 442 ff.

den gegebenen Massverhältnissen Rechnung zu tragen! eine ikonographische Sonderbarkeit an dieser Stelle ist also nichts weniger als auffallend.[1]

Hinzukommt, dass die Darstellung der Himmelfahrt nicht nur zu den geläufigsten Motiven der französischen Portalplastik überhaupt gehört, sondern auch mehrfach an anderen Werken unserer Schule nachweisbar ist. Eine Darstellung wie die am Südportal von Notre-Dame d'Étampes würde allein genügen zu erweisen, dass an unserem Chartrerer Portale nichts anderes als eine Himmelfahrt ist dargestellt worden.[2]

Und nun zu dem Hauptprobleme: wer sind die Könige und Königinnen, wer die kronenlosen Figuren der Gewände?

Die Fülle der Hypothesen in diesem Falle ohne Not zu vermehren, hiesse gegen den litterarischen Anstand verstossen und statt eines Brotes einen Stein bieten. Ist eine Lösung hier überhaupt möglich? ist es nicht eine Gleichung mit lauter Unbekannten?

In Chartres ist keine einzige Figur durch Beischrift gesichert,[3] und die ikonographische Charakteristik ist doch nur eine allgemeine, ja, eine noch tastende. Es

---

[1] Von der Zehnzahl der Apostel war schon die Rede; das Gleiche findet sich auf dem romanischen Tympanon der Kirche von Meillet bei Souvigny; vgl. Bulletin du comité des arts et monuments, Bd. I, S. 45.

[2] Ebenfalls eine Darstellung der Himmelfahrt zeigte das Portal der Abteikirche in Nesle; vgl. darüber den Anhang I. Der Name „Galiney", der vielfach den Vorhallen der Kirchen gegeben wurde, wird geradezu auf das „Viri galilaei" des evangelischen Textes zurückgeführt; vgl. Recueil de mémoires et documents sur le Forez, publ. par la société de la Diana, Bd. IV, 1877, und Cochet im Magasin pittoresque 1871, S. 157. Die Prozession des Himmelfahrtstages machte in den Vorhallen Halt.

[3] Auch eine Tradition über die Statuen existiert nicht; Vincent Sablon in seiner Chartrerer Kirchengeschichte vom Jahre 1671 spricht nur von „Königen, Engeln und Heiligen"; auch das spricht dafür, dass hier von historischen Personen des Mittelalters nicht die Rede sein kann.

sind neugeschaffene Typen, um die es sich handelt, in Köpfen und Attributen zum Teil noch Nachklänge der alten. Wo soll hier die ikonographische Kritik einsetzen? Bulteau stellt hier[1] — vermutungsweise — eine vollständige Namenliste auf. Aber hat es einen Sinn, eine Statue auf Karl den Grossen, wenn auch nur vermutungsweise, zu taufen, weil die Haltung einen grossen Mann verrate?! und wie kann man zum Beispiel die Figur rechts neben dem Madonnenportal einen Petrus heissen, auf den weder der Typus des Kopfes noch irgend ein anderes Kriterium weist?

Suchen wir zunächst nach dem Familiennamen der ganzen Gruppe.

Es ist einer der ehrwürdigen Väter der französischen Archäologie, Lebeuf, der uns hier den rechten Weg gewiesen hat. Ohne sich viel auf gelehrtes Detail einzulassen, schloss er aus allgemeineren Gründen, aus dem Zusammenhange der ganzen Kompositionen, dass es sich hier um Figuren der Bibel, und nicht um historische Personen des Mittelalters handeln werde.

Lebeuf[2] hatte zunächst die verwandten Pariser Por-

---

[1] Die ikonographischen Beschreibungen der Bulteau'schen Monographie sind gewiss im allgemeinen nicht wertlos; warum er jedoch Werke, wie das Portal des benachbarten Le Mans, oder wie das von Angers bei der Interpretation der Statuen nicht zum Vergleiche heranzieht und einfach darauflos interpretiert, ist mir nicht recht klar geworden. In derartigen „Vermutungen" hat sich doch gerade ein Quellenwerk die grösste Zurückhaltung aufzuerlegen.

[2] Man thut sehr unrecht, wie das wohl in Deutschland geschehen ist, von der „älteren französischen Archäologie" so in Bausch und Bogen zu reden; Lebeuf und Dom Plancher haben die Hypothesen ihrer Vorgänger mit einem überlegenen Lächeln kritisiert; in ihren Erörterungen ist viel gesundes Urteil, sie sind noch heute lesenswert; vgl. abbé Lebeuf, Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris, Bd. I, Paris 1883 und desselben: Coniectures sur la reine Pédauque u. s. w.; Histoire de l'académie des inscriptions, Bd. XXIII, S. 227 ff., und die schon citierten Erörterungen Dom Plancher's in der Histoire générale et particulière de Bourgogne, Bd. I, Dijon 1739, S. 499 ff. Die Ansicht Lebeuf's ist heute

tale im Auge. Für Chartres wird man einwenden, dass die Gruppe nicht einheitlich sei. Durand wie Bulteau haben richtig beobachtet, dass einige der Statuen hier ohne Nimben geblieben sind, und beide schliessen, dass in ihnen also Stifterportraits und keine biblische Personen zu sehen seien. Aber beide übersahen, dass in dieser Statuenreihe ausser den ikonographischen auch sehr auffallende stilistische und kompositionelle Unterschiede bemerkbar sind; dass sich die nimbenlosen Figuren nur bei den beiden Nebenmeistern finden, die im Stil weniger Konsequenz, in der Anordnung andere Prinzipien, ja auch sonst allerlei ikonographische Absonderlichkeiten zeigen, z. B. jene langen, bis auf die Füsse hinunterreichenden Scepter links; sie sehen nicht, dass es sich hier nicht um ikonographisch bedeutsame Unterschiede, sondern um die abweichenden Gewöhnungen und Traditionen verschiedener Ateliers handelt, die an dieser Fassade nebeneinander gearbeitet haben. Das lässt sich nachweisen, denn es sind uns in Étampes und Saint-Denis Werke erhalten, wo diese Ateliers, sei es allein gearbeitet, sei es die leitende Rolle gespielt haben, und hier finden wir ausschliesslich Statuen o h n e Nimben!

Lassen wir jedoch die seitlichen Figuren zunächst unberücksichtigt, fassen wir nur die Mittelgruppe in's Auge. Ist es nicht wahrscheinlich, dass der in jeder Beziehung so folgerichtig zu Werke gehende Chartrerer Hauptmeister auch ikonographisch sein Thema klar und konsequent wird durchgeführt haben?

Wie kann es sich hier auch um französische Könige handeln! Die Figuren sind ja doch nur zum Teil mit Kronen geschmückt, und halten nur vereinzelt ein Scepter; einige

---

von den meisten Forschern wohl acceptiert worden, doch ist die Frage für Chartres niemals ernsthaft untersucht, das doch als grösste erhaltene Schöpfung dieser Art im Mittelpunkte stehen sollte.

sind barhäuptig, und zweimal findet sich statt der Krone eine runde mit Rippen versehene Kappe.[1] Welche Personen der Künstler mit derartigen Kappen zu bezeichnen gedachte, darüber klären uns, glaube ich, die biblischen Scenen des rechten Tympanons auf, die, wie wir wissen, von einem Schüler oder Ateliergenossen des Hauptmeisters herrühren; wir finden hier diesen melonenförmigen Hut mehrfach in der Darstellung der Sippschaft Christi, die den oberen Reliefstreifen schmückt; auch der Joseph trägt ihn in der Scene der Geburt. Wir vermuten, auch die grossen Statuen möchten die heilige Sippe, sie möchten die Genealogie Christi darstellen.

Und was wäre hier wohl mehr an seinem Platze als dieses?

Von den beiden biblischen Texten,[2] die einer solchen Darstellung als Unterlage dienen konnten, möchte man dem Matthäustexte den Vorzug gegeben haben. Denn der «liber generationis» bildet nicht nur das erste Kapitel der biblischen Erzählung, er spielt auch in der Liturgie der mittelalterlichen Kirche eine Rolle, und, wie Corblet nachweist, ist auch für die Darstellung des sogenannten Arbor Jesse Matthäus und nicht Lukas zu Grunde gelegt.[3]

Der Künstler konnte die Reihe der Vorfahren nicht vollständig geben, er musste auswählen. Aber wie auch immer seine Wahl ausfallen mochte, die hervorragendsten Vertreter des jüdischen Königshauses, die hier genannt waren, David und Salomo, mussten am Hauptportale, zu Füssen des thronenden Christus ihren Platz finden. Es ist ferner wahrscheinlich, dass an dem linken Portale die Vorväter, an dem rechten die späteren Nach-

---

[1] Vgl. über diese Form: Viollet-le-Duc, D. M, Bd. III, S. 122 f. und Abb. 2 u. 3; auch D. A., Bd. VIII, S. 126. Dieselbe ist ausserordentlich häufig in der Plastik des 12. Jahrhunderts.

[2] Matth. c. I, 1 und Luc. c. III, 23 ff.

[3] Corblet, Étude iconographique sur l'arbre de Jessé, Paris 1860, S. 6 f.

kommen derselben aufgestellt wurden, mündete doch so die Darstellung unmittelbar in die Erzählung von der Jugend Christi aus. Damit gewinnen wir ein Urteil über die Abfolge der Figuren des Hauptportales, sie möchten von links nach rechts auf einander folgen, von rechts nach links, falls wir den Stammbaum nach aufwärts zurückgehen.

Nun ist es doch im höchsten Grade merkwürdig, dass sich am Hauptportale eine Folge von Statuen findet, die sich Figur für Figur mit dem Abschnitt des Matthäus deckt, der hier inbetracht kommen würde.

Bezeichnen wir die Königsfigur ganz rechts mit Salomo und gehen nun von rechts nach links und zu gleicher Zeit den Stammbaum hinauf, so können wir geradezu Figur für Figur benennen. Die Frau links von dem Salomo ist die Bethsabe, dann folgt David: David autem rex ille genuit Salomonem ex ea quae fuerat uxor Uriae. Links von David würde Jesse folgen; wir finden in der That einen kronenlosen Bärtigen, der überdies, äusserst passend, unmittelbar neben die Oeffnung der Thür gesetzt ist. Die Figur links von Jesse — wir gehen damit zur linken Portalseite über — wäre mit Obedus zu bezeichnen: Obedus autem genuit Jessen. Nun folgt wieder ein Mann und eine Frau; das stimmt auch zum Texte: Boozus autem genuit Obedum ex Rutha, also Boozus und Rutha. Die folgende Figur ist nicht erhalten, es folgt eine Frau; dass hier zwischen den zwei Frauen ein Mann ausgefallen ist, halte ich des Beweises nicht für bedürftig. Also wiederum ein Paar; wir lesen im Texte: Salmo genuit Boozum ex Rachaba, also Salmo und Rachaba. Diese Uebereinstimmung ist denn doch auffallend. Männer und Frauen, Könige und Vorfahren sich in Bild und Text in gleicher Reihenfolge ablösend. Wenn überhaupt der Matthäustext hier herangezogen ist, so kann es nur diese Stelle sein; denn ausser den drei genannten Frauen wird in dem ganzen Abschnitt nur noch die

Thamar genannt, während bei Lukas überhaupt keine Frau erwähnt wird.[1]

Man möchte wünschen, eine inschriftliche Bestätigung zu erhalten.

Diese suchen wir nun in Chartres vergebens, aber wir finden eine solche am Südportale der Kathedrale von Le Mans, dessen Meister direkt von dem Atelier des Chartrerer Hauptmeisters herkommt.

Hier wurden im Jahre 1856, auf dem Schriftstreifen einer der Statuen die Spuren einer alten, später übermalten Inschrift aufgefunden,[2] man las: SALOM; ich selbst erkannte noch S und L. Die Statue ist die eines jugendlichen und bartlosen Königs und steht gleich rechts neben dem Thürpfosten. Die linke unter dem Mantel verborgene Hand hält, wie der von uns als Salomo bezeichnete König in Chartres, einen kurzen Rollenstreifen, der, gleichsam in der Hand stehend, bis zur Schulter hinaufreicht.[3] Und nun ist wichtig, dass von Salomo angefangen in Le Mans dieselbe Abfolge vorliegt wie in Chartres, nur hier von links nach rechts statt umgekehrt und natürlich nicht so weit zurückgehend. Auf den Salomo folgt eine Frau, die Bethsabe, dann König David, dann eine Figur, die auch im Typus aufs genaueste übereinstimmt mit dem «Jesse».

---

[1] Corblet bemerkt, dass erst die Künstler der Renaissance aus purer Künstlerlaune in dem Arbor Jesse auch einige Königinnen angebracht hätten, dafür bot doch der Matthäustext einen Anhalt. Das Mittelalter kannte übrigens bereits weit ausführlichere Stammbäume; vgl. z. B. die Genealogia ab adam usque ad Christum per ordines linearum, Hs. der Pariser Nationalbibliothek, Ms. lat. 8878, Bl. 5b ff. Hier sind auch zahlreiche Königinnen genannt.

[2] Première lecture du nom de Salomon inscrit sur le phylactère de l'une des statues cariatides du portail roman de la cathédrale du Mans. Lettre à M. de Caumont. Le Mans, 25 oct. 1841. Abdr. auch bei E. Hucher, Études sur l'histoire et les monuments du département de la Sarthe. Le Mans, Paris 1856, S. 41 ff.

[3] Vgl. oben Abbildung 4.

Die Deutung der Statuen des Chartrerer Hauptportales scheint mir danach kaum noch zweifelhaft, denn für die linke Portalseite, wo die Analogieen zu Le Mans fehlen, tritt der evangelische Text beweisend ein. Eins fällt uns auf: die klarere Scheidung der ikonographischen Typen an dem jüngeren Portale von Le Mans; hier ist der Salomo bartlos gestaltet, während für David an dem bärtigen Typus festgehalten ist. Das Portal von Angers, wie es scheint, seinerseits später als Le Mans, geht in der ikonographischen Charakteristik noch über dieses hinaus. David ist hier als Psalmist mit der Harfe bezeichnet, und ein Psalmvers ist in den Nimbus eingemeisselt.[1]

An den an das Chartrerer Hauptportal anstossenden Gewänden, deren Statuen noch dem Hauptmeister zugehören, sind links nur zwei Figuren erhalten, beide sind männlich, die eine trägt die mit Rippen versehene Kappe, die andere war, nach Gaignière's Zeichnung zu schliessen, kronenlos; gegenüber an der rechten Seite sind ausser einer barhäuptigen Figur zwei gekrönte angebracht worden. Frauen waren hier also, so weit wir sehen, nicht weiter dargestellt, in der That ist, wie wir schon sagten, von Matthäus nur noch eine genannt worden. Der Hauptmeister führte sein Thema allem Anschein nach an den Seitenportalen in bewusstem Anschluss an den zu Grunde gelegten Text weiter fort, links handelte es sich um die in den ersten Versen des Matthäus genannten Altvordern, rechts um die Fortsetzung der jüdischen Königsreihe wie um diesen oder jenen der unmittelbaren Vorgänger des Nährvaters.

Dürfen wir nun erwarten, dass die beiden seitlichen Meister das Programm des Hauptmeisters gewandt auf-

---

[1] An der Porte Sainte-Anne in Paris ist einer der Könige mit einer Geige bezeichnet; schon Lebeuf hat ihn als David angesprochen.

genommen und in seinem Sinne fortgesetzt haben? Wissen wir nicht bereits, dass sie gewissermassen selbstständig neben ihm her arbeiten? haben sie sich nicht gegen seine kompositionellen Ideen ablehnend verhalten, ihre Säulen mit aufdringlichen Motiven nach ihrem Geschmacke bekleidet, ihren Sockeln andere Formen, ihren Gestalten andere Motive gegeben? Und ist nicht die Darstellung der Himmelfahrt auf dem linken Tympanon ein beredtes Zeugnis, dass, wie gesagt, diese stilistisch weniger folgerichtig zu Werke gehenden Meister der Nebenateliers auch ikonographisch mehr Launen als Nachdenken, mehr Eigenwilligkeit als Sinn für das Ganze besassen? haben sie nicht einen Thürsturz gearbeitet, der in den Massen zu gross geraten war und ikonographisch aus der Rolle fiel?

Der Künstler links hat an den auf ihn entfallenden Teil der Gewände zwei Könige und eine gekrönte Frau gestellt. Vermeinte er damit das Thema des Hauptmeisters fortzuspinnen? dann wäre hier auf die Stammväter des Geschlechts zu deuten und in der Frau die einzige bei Matthäus noch genannte, die Thamar, zu sehen. Oder hat er den Anschluss an das gegebene Thema nur allgemeiner verstanden und ohne genauere Rücksicht auf den Text ein paar königliche Vorfahren geschaffen? Jedenfalls hat auch der Meister rechts ein königliches Paar hingestellt, obwohl in den Texten keine Frau weiter genannt ist. Dagegen scheint mir nun die dritte Figur hier durchaus an ihrer Stelle: der etwas morose Ausdruck, der Kopftypus mit dem mittelmässig langen Bart, die Barfüssigkeit, durch die sich die Figur vor allen übrigen auszeichnet, alles das weist auf den Nährvater Joseph, das letzte Glied der Kette, den wir von vornherein gerade an diesem Portale vermutet haben.[1]

[1] Die einzige dreiportalige Anlage dieser Art, von der wir

Man möchte fragen : Ist der Chartrerer Hauptmeister nicht jünger als die übrigen, und erklären sich die Inkongruenzen des Werkes nicht eben daraus, dass hier verschiedene Meister und Ateliers einander abgelöst haben? Dann wären die Unstimmigkeiten des Thürsturzes links zum Beispiel nicht weiter auffällig, wir würden annehmen, dass dieses von den älteren Meistern zurückgelassene Stück für die Stelle, an die es später versetzt wurde, zunächst nicht bestimmt war, sondern vielleicht für das Hauptportal. Das Unzusammenhängende der Statuenreihe würde sich ähnlich erklären. Das jüngere Atelier, das des Hauptmeisters, hätte eben die bereits fertiggestellten Stücke der älteren Meister an den Seitenportalen verwertet und den ganzen mittleren Teil für sich in Anspruch genommen. Wir sagten schon, dass sich die Skulpturen des Hauptmeisters wie ein Keil zwischen die Werke der Nebenmeister hineinschieben.

Diese Hypothese, so einleuchtend sie auch zunächst erscheinen mag, scheitert aber an dem Umstande, dass die betreffenden seitlichen Statuen ja auch nach anderen Gesichtspunkten aufgestellt sind, als die des Hauptmeisters, sie müssen also von den Meistern selbst mit versetzt sein, die sie geschaffen haben. Auch würden, wenn zu der Zeit, wo diese unteren Teile des Portales errichtet wurden, der Hauptmeister sozusagen der einzige am Platze gewesen wäre, nebensächliche Teile, wie zum Beispiel die Sockelsäulen gleichmässiger ausgefallen sein. Es

---

ausser Chartres noch Kunde haben, ist das Westportal der Abteikirche von Saint-Denis. Frauenfiguren finden sich hier nur am Mittelportale. In der einen Figur des linken Portals, die von Montfaucon als Frau bezeichnet wird, vermag ich eine solche nicht zu sehen. Nur an den beiden Seitenportalen finden sich hier einige barfüssige Gestalten, was damit übereinkommt, dass die Abfolge mit den Patriarchen anhebt, um mit dem Nährvater Joseph und seinen nächsten Vorläufern zu schliessen. Wie sollten an diesem Portale die französischen Könige gemeint sein, wo ein Teil der Statuen mit blossen Füssen und die meisten ohne königliche Abzeichen dargestellt sind!

ist also unzweifelhaft, dass die verschiedenen Ateliers hier zur selben Zeit bei der Arbeit waren, und dass sich die Unstimmigkeiten aus ihrem verhältnismässig selbstständigen Nebeneinander ergeben.

Dass wir nun imstande wären, auf Grund der Interpretation der Chartrerer Statuen jede einzelne Figur der zahlreichen übrigen Portale zu deuten, kann nicht behauptet werden. Die Figurentypen haben innerhalb der Schule in erster Linie nur als künstlerische Motive Geltung, sie werden wiederholt, mehr oder minder abgewandelt, — aber sie wechseln die Namen. Auch lässt sich die mittelalterliche Kunst gern von äusseren Anlässen und Gelegenheiten leiten, sie ist daher, wenn auch überall wurzelnd in Tradition und künstlerischer Uebung, doch in jedem einzelnen Falle eigenartig; sie ist casuistisch, wie das mittelalterliche Leben selbst; man muss sich hier in die Bedingnisse jeder einzelnen Schöpfung versenken. Bei Werken kleineren Umfanges, wo man höchstens 6—8 Statuen unterbringen konnte, war eine einigermassen ausreichende Darstellung des liber generationis überhaupt nicht möglich, man verlor den biblischen Text hier z. T. aus dem Auge, man behielt nur die hauptsächlichsten Vertreter der jüdischen Könige wie David und Salomo bei. Daneben erscheinen öfters, als ein Rest des alten Apostelcyklus, die Apostelfürsten Petrus und Paulus,[1] meist links und rechts neben der Oeffnung des Portales stehend; die Heiligen der betreffenden Kirche stellen sich ein; auch scheint es, dass man sich z. T. an anderen Texten inspirierte. Am Portal von Saint-Bénigne in Dijon finden wir ausser mehreren

[1] So an der Porte Sainte-Anne in Paris, am Südportale der Kathedrale von Le Mans, wo sie in Relief gebildet und am Thürpfeiler selbst angebracht sind, so ferner in Saint-Loup-de-Naud, in Dijon, in Château-Chalon. In Étampes ist nur die Petrusstatue erhalten; ebenfalls nur ein Petrus war am Portal der Abteikirche von Nesle dargestellt worden.

Königen und einer weiblichen Gestalt, die sicher als Königin von Saba zu deuten ist,[1] auch Moses und Aaron. Von einer Genealogie Christi kann man hier füglich nicht mehr reden. Man hat hier möglicher Weise jenen Prophetencyklus im Sinne gehabt und auszugsweise dargestellt, der in dem unter Augustin's Namen gehenden «Sermo de symbolo» erscheint. Es ist nach Sepet's Untersuchungen nicht mehr zweifelhaft, dass dieser sermo im Mittelalter ausserordentlich populär war, ja den Ausgangspunkt einer überreichen dramatischen Produktion gebildet hat.[2] Was sich aber überall erweist: dass es sich hier eben im allgemeinen um Figuren der Bibel handelt, nicht um «Merovinger»,[3] nicht um königliche Stifter und Gründer.

---

[1] Vgl. dazu Anhang II[b].

[2] Vgl. das Genauere, Anhang II[b].

[3] Dasjenige Portal, für das man an der Deutung auf „Merovinger" am zähesten festgehalten hat, ist das der Kirche Saint-Germain-des-Prés in Paris. Es geht das zurück auf Dom Ruinart (Sancti Georgii Florentii Gregorii Turonensis opera omnia, Lutetiae Paris, 1699), der auf den Rollenstreifen der beiden äussersten Figuren rechts und links die Spuren, wie er behauptet, alter Inschriften fand; er las links CLODOMRIUS, rechts CHLO ..... VS (Chlotarius). Auch Lebeuf hat daher angenommen, dass diese zwei bezeichneten Figuren in der That Merovinger vorstellten, und noch neuerdings hat Lenoir (Statistique monumentale de Paris, Texte, S. 89 ff.) gemeint, dass es sich hier ausschliesslich um Merovinger handeln müsse; bekanntlich ist hier eine Anzahl merovingischer Könige bestattet worden. Ich will hier den Bericht Dom Ruinart's hersetzen, aus dem mir hervorzugehen scheint, dass diese These durchaus nicht bewiesen ist. Er sagt von den Statuen (a. a. O., col. 1371): „Illis praeter episcopum, Chlodoveum regem cum Chlotilde et quatuor filiis, ac Ultrogotta Childeberti fundatoris uxore exhiberi vel ex ipso conspectu diu suspicati (!) fuimus, quod ex diligentiori observatione nobis omnino compertum est. Etenim rotulos, quos eorum nonnulli prae manibus habent, diligentius rimati, deprehendimus in duobus ex illis quasdam litterarum reliquias, quarum unae Chlodomerem, alterae Chlotarium esse demonstrarunt. Quas quidem litteras, etsi forte primariis substitutae videantur (!!), antiquissimas tamen esse ipsa characterum forma et viridis color fere penitus detritus probant" etc. Was sich hieraus doch deutlich genug ergiebt, ist, dass diese Inschriften, so wie sie vorlagen, später waren als

Am Südportal der Kathedrale von Bourges stehen neben vier Königsfiguren zwei andere, welche die gerippte Kappe tragen; der eine von ihnen wäre, falls er wirklich eine Tafel und nicht ein aufgeschlagenes Buch trägt, auf Moses zu deuten. Nun blicke man auf die Darstellungen an den Archivolten darüber! Da erscheinen gleich unten rechts und links zwei Figuren in grösserem Massstabe, als die übrigen, es ist Joseph und Maria. Der erstere trägt dieselbe Kappe wie der Moses, dazu den Krückstock, die Maria erscheint als Königin, sie hat eine Blume in der Hand; sie ist ohne das Kind dargestellt, als Glied der genealogischen Reihe. Wer könnte hier noch zweifeln, dass die Könige der Gewände die Vorfahren Christi, die jüdischen Könige sind!

Nicht minder lehrreich ist das Portal von Saint-Loup-de-Naud: Ausser Petrus und Paulus und einem zweiten Figurenpaare, in dem allem Anschein nach David und Bethsabe zu sehen sind, ist hier noch ein drittes angebracht worden, die zwei Figuren stehen sich, wie die übrigen Paare, symmetrisch gegenüber. Die eine ist durch die runde Kappe allgemeiner als Vorfahr charakterisiert worden, die andere ist ein Joseph, im Typus mit der betreffenden Statue von Chartres verwandt und noch genauer charakterisiert als diese: sie hat den Krückstab. Diese Statue ist mir ein neuer Beweis, dass in der Chartrerer Figur in der That der Nährvater zu sehen ist; wir haben schon an den Figuren von David und Salomo gezeigt, dass die in Chartres so auffallend allgemeine Charakteristik der ikonographischen Typen in den späteren Werken der Schule an Schärfe gewinnt. In Saint-Loup-de-Naud erscheint die thronende Madonna mitten auf dem Thürsturz und zwar wieder ohne das Kind, wie-

---

die Statuen. Nun, damit verlieren wir überhaupt den Grund und Boden unter den Füssen, da wir nicht mehr aus eigener Anschauung urteilen können.

der als Glied der Kette; unmittelbar darüber als Abschluss des Ganzen der thronende Christus. Es ist ein ganz und gar in sich geschlossenes Ganzes.

Fragt man nach dem Grunde, weshalb in Chartres und Saint-Denis die Abfolge der Könige und Vorfahren an die Stelle der Apostel getreten ist, die wir in der Provence und Languedoc fanden, so darf man auf die bedeutsame Stellung hinweisen, die der liber generationis in der gleichzeitigen französischen Liturgie einnahm. Dieser Text wurde, wie z. B. auch die Chartrerer Handschriften des hohen Mittelalters beweisen, in der Weihnachtsnacht in feierlicher Weise verlesen oder gesungen.[1] Wir finden denselben denn auch häufig genug mit Noten versehen oder durch prächtige Schrift besonders hervorgehoben in den Evangelistaren oder auf den letzten Blättern der Missalien.[2] Der liber generationis kam auch am Tage der Nativitas sanctae Mariae wie am Feste der heiligen Anna zur Verlesung,[3] auf keinen Abschnitt der Evangelien fiel so viel Licht, denn er stand zu gleicher Zeit am Eingang der biblischen Erzählung.[4]

---

[1] Vgl. Bibliothek in Chartres, Hs. Nr. 578, saec. XI, Hs. Nr. 49, saec. XII, Hs. Nr. 8, saec. XII; Chartrerer Missale der Bibliothèque nationale in Paris, Ms. lat. 17310, Bl. 13b ff.; Chartres, Bibliothek, Hs. Nr. 521, Bl. XXVII, saec. XIII. Die Homilie des Beda zum Liber generationis findet sich in der Hs. der Chartrerer Bibliothek Nr. 138, saec. XII; sämtliche Hss. sind von Chartrerer Provenienz; von Hss. anderer Herkunft vgl. Paris Ms. lat. 823; Missale saec. XI, Bl. 23a ff.; Ms. lat. 819, Missale saec. XI, Bl. 136a ff.

Das „Directorium ecclesiae Carnotensis" a. d. 13. Jh. (Hs. der Bibliothek in Chartres, Nr. 1058) berichtet von der Liturgie der Weihnachtsnacht: Confinito nono responsorio pergit processio in pulpitum cum cruce et texto et thuribulo et candelabro, et legitur evangelium Liber generationis.

[2] Vgl. Paris, Bibl. nat. Ms. lat. 17307, saec. XII ex. Bl. 271a ff., ferner den prachtvollen Kodex der Sainte-Chapelle, Ms. lat. 17326, Bl. 16a ff.; vgl. ferner die Missalien Ms. lat. 18005 saec. XI, Bl. 10b; Ms. lat. 822, saec. XII, Bl. 127b u. s. w.

[3] Vgl. die citierten Codices der Bibliothek von Chartres; für die heilige Anna, Chartres, Hs. Nr. 520, saec. XIII; Paris, Bibl. nat. Ms. lat. 17310, Bl. 10a.

[4] In der That ist dieser Text denn auch nicht selten in Hand-

Es ist wichtig zu erwähnen, dass auch jener dem Augustin zugeschriebene Sermo de symbolo, der für einzelne dieser Kompositionen, wie es scheint, massgebend war, in zahlreichen Diöcesen eine der Weihnachtslesungen bildete!

Es ist wahrscheinlich, dass «Chartres» auch ikonographisch das erste Portal seiner Gattung, dass es das erste «Königsportal» ist. Nirgends ist der Anschluss an den biblischen Text so deutlich wie beim Chartrerer Hauptmeister. Doch es ist möglich, dass dieses Thema in der Innendekoration, in der Wandmalerei bereits heimisch war, ehe es an den Portalen Verwendung fand. Das Gleiche gilt ja von fast allen Vorwürfen mittelalterlicher Portalplastik, ich erinnere an den thronenden Christus, an das jüngste Gericht. Wenigstens besitzen wir in den Fresken der Martinskirche in Laval,[1] die, wie man annimmt, etwa gleichzeitig mit dem Chartrerer Por-

---

schriften mit Bildern geschmückt worden, besonders häufig in griechischen Texten; vgl. Paris Ms. grec. Nr. 64, saec. X, Bl. 10b und 11a; vgl. auch Bl. 102b, das Manuscript gehört zu der Klasse derer, die nur zu Beginn der vier Evangelientexte Illustrationen erhalten haben; vgl. ebenda Ms. grec. Nr. 74, saec. XI, Bl. 1b, 2a u. b, dazu Bl. 112b; vgl. ferner den schon citierten Prachtkodex der Sainte-Chapelle, Ms. lat. 17326.

[1] Die Malereien sind restauriert worden, nur 5 der Arkaden waren erhalten; es scheint, es waren hier nur Könige, keine Königinnen dargestellt; sie tragen Scepter, einer mit einem Buche ist als Salomo bezeichnet worden; vgl. Gélis-Didot et Laffillée: La peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle, Paris 1891. Die Verfasser bemerken noch: „Les peintures qui . . offrent le plus d'analogie avec celles de Laval, se voient dans la crypte qui s'étend sous le bas-côté sud de la cathédrale de Chartres. Elles se réduisent à quelques taches suffisant pourtant à montrer que, dans les deux cas, la disposition des arcades est la même et que les détails des colonnes sont empruntés aux ornements qui couvrent certaines colonnettes de pierre dont le rôle était purement décoratif.“ Ich mache noch darauf aufmerksam, dass der ornamentale Fries, der sich hier unter den Figuren hinzieht, ein Motiv zeigt, das sich an jenen reichverzierten Säulen wiederfindet, die an unseren Fassaden den Figuren als Basis dienen; über die Wandbilder vgl. noch: Commission historique et archéologique du département de la Mayenne, Laval 1880, S. 55.

tale sind, ein Zeugnis dafür, dass die Darstellung der jüdischen Könige in dieser Zeit in der Wandmalerei vorkam. Wir finden sie hier, je zwei und zwei einander zugewandt, unter zwei langen Arkadenreihen an den Wänden des Schiffes. Ueber den Arkaden reiche Zwergarchitekturen, unser Gewährsmann bemerkt geradezu: Ces ajustements rappelaient par leurs lignes les dais de pierre sculptés qui recouvraient à la même époque les statues placées extérieurement. Nun, ich habe ja auf die Einflüsse der Wandmalerei schon im ersten Teile hingewiesen.[1]

Was uns interessieren würde: zu wissen, welchen Anteil die Künstler an den ikonographischen Kompositionen hatten. Gewiss gingen sie ja in der Regel nicht selbstständig zu Werke, die neuen Stoffe und Stoffgruppen, die Bilderkreise sind meist nicht vom Künstler selbst erdacht worden, der Geistliche hat hier dem technisch gebildeten Laien die Hand geführt. Anderer-

---

[1] In Mayenne fand bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts zu Fronleichnam eine pomphafte Prozession statt. An der Spitze des Zuges Adam und Eva, dann die Patriarchen. „Après eux venoient les rois descendus de Jessé, comme David, Salomon etc., habillés magnifiquement, la couronne sur la tête et le sceptre à la main. Ils étoient suivis de leur père Jessé, qui avait une grande chevelure blanche, une robe fourrée et s'appuyoit sur un baton"; vgl. Dom Piolin, Recherches sur les mystères .... dans le Maine, Angers 1858, S. 45. Es sind das wahrscheinlich Ueberreste älterer mittelalterlicher Schaustellungen, die vermuten lassen, dass die jüdischen Könige auch auf der mittelalterlichen Misterienbühne Frankreichs heimisch waren, wie wir sie in dem englischen ludus Coventriae in der That noch nachzuweisen vermögen; vgl. die vortreffliche Abhandlung Marius Sepet's, Les prophètes du Christ, étude sur les origines du théâtre au moyen-âge, Paris 1878, S. 168, dem ich diese Angaben entnehme. In dem ludus Coventriae treten die Könige und die Propheten zusammen auf. Der Stoffkreis der mittelalterlichen Monumentalkunst berührt sich ja auch sonst mit dem des geistlichen Schauspiels. Dass in unserem Falle das mittelalterliche Schauspiel der bildenden Kunst den ersten Anstoss gegeben habe, kann keineswegs behauptet werden; begnügen wir uns zu konstatieren, dass die Portale mit den Königen Judas nicht ausser Zusammenhang sind mit der mittelalterlichen Kultur.

seits wäre aber nichts irriger als die Vorstellung, dass nun jede einzelne Komposition unmittelbar auf eine litterarische Quelle zurückgehe, so dass wir berechtigt wären, sie willkürlich zu isolieren und mit litterarischen Erzeugnissen direkt in Verbindung zu bringen. Wo die Kunstproduktion in Massen auftritt, also in jeder Art Blütezeit, ist die künstlerische Ueberlieferung eine selbstständige Macht geworden, sie ist wie ein Baum, der sich verzweigt, und vielfältige Früchte bringt, die einzelne Schöpfung entwächst nicht mehr unmittelbar dem Boden der litterarischen Kultur ; kleine Werke entstehen nach dem Bilde der grossen, komposite aus den einfachen und umgekehrt. Man sieht, worauf es nunmehr ankommt : die Zusammenhänge innerhalb der künstlerischen Ueberlieferung zu erkennen, d. h. da wir die Vorbilder und Studien nicht besitzen, die ausgeführten Werke, soweit sie verwandt sind, mit einander zu vergleichen. Die Stellung des Künstlers ist in diesem Falle doch eine sehr viel unabhängigere, er ist der Träger der künstlerischen Tradition, er bringt Umriss und Inhalt der Kompositionen nicht selten mit, sie vielfach selbstständig umgestaltend und weiterbildend. Der Auftraggeber normiert vielleicht nur den Umfang des Werkes und vereinbart dieses oder jenes Detail.

Man hat versucht, für die Interpretation des Südportales der Kathedrale von Le Mans die Sermone des Bischofs Hildebert heranzuziehen, ja, er selbst soll diese Komposition geschaffen haben, und man zieht daraus den Schluss, das Werk müsse zur Zeit seines Episcopates[1] entstanden sein. «Sous le porche de notre cathédrale, tous les sujets se suivent, se coordonnent. C'est un poëme

[1] Hildebert sass von 1097—1125; diese von Persigan vorgebrachte Ansicht (Recherches sur la cathédrale du Mans. Le Mans 1872, S. 190 ff.) ist schon von Lefèvre-Pontalis zurückgewiesen worden; vgl. dessen Étude historique et archéologique sur la nef et la cathédrale du Mans, Mamers 1889.

gracieux, pour en tracer le plan, il fallait le génie d'Hildebert.» Die Haltlosigkeit dieser These liegt doch auf der Hand. Nicht Hildebert, die Künstler haben diese Komposition geschaffen, sie herausgestaltend aus der Motiven- und Bilderfülle der Chartrerer Schule.

Es handelte sich hier um ein Werk kleineren Umfanges, es sollte an der Südfassade der Kirche ein einzelnes Portal errichtet werden. Der Meister, der jedenfalls aus Chartres berufen wurde, um dieses Werk auszuführen, setzt auf das Tympanon das Motiv des Chartrerer Hauptportales, den thronenden Christus mit den Evangelistensymbolen und Aposteln. Aber der ganze Reichtum des Chartrerer Werkes liegt ihm im Sinne, auch die Jugendgeschichte Jesu, seine Erscheinung auf der Erde möchte er schildern, der in Chartres, wie wir wissen, ein ganzes Portal gewidmet war. Aber wo sie unterbringen? Durfte er in diesem Falle wagen, die Kapitäle mit historischen Scenen zu schmücken? Die Köpfe der grossen Statuen reichten hier bei der geringeren Höhe des Ganzen unmittelbar an jene heran, und über ihnen erhoben sich die figurierten Archivolten. Der Künstler beweist einen entwickelten Sinn für Gesamtwirkung, indem er hier Kapitäle und Deckplatten rein ornamental gestaltet; so erschien das Ganze künstlerisch gegliedert, nicht in barbarischer Weise mit Figuren übersät. Er entfaltet daher die biblischen Scenen auf den Portalarchivolten; er opfert das Motiv der vierundzwanzig apokalyptischen Greise, behält nur den Kranz der Engel bei, und bringt auf drei weiteren Archivolten die biblische Erzählung. Wir haben hier die Scenen der Jugendgeschichte im Vordergrunde, jene Darstellungen, die wir in Chartres auf dem rechten Tympanon fanden. Da ist gleich rechts unten die Verkündigung an Maria und ihr Besuch bei Elisabeth, darüber die Darstellung im Tempel; die Geburt, die Hirten auf dem Felde, die heiligen drei Könige, der Kindermord, das ist alles ausführlich erzählt wor-

den.[1] Die thronende Madonna konnte man weder hier noch an den Gewänden unterbringen, es war ein durchaus centrales Motiv, man stellt daher die Statue der Maria mit dem Kinde auf den die Thür teilenden Mittelpfeiler.

Von den Statuen der rechten Seite war schon die Rede, hier sind, scheint es, wie an der entsprechenden Seite des Chartrerer Hauptportales Jesse und seine Nachfolger dargestellt worden. Die Statuen gegenüber hat de Launay, wie ich glaube, mit Recht auf die Patriarchen gedeutet. Die Familie Abrahams wäre hier derjenigen Davids gegenübergestellt, de Launay verweist geradezu auf die Ueberschrift der Genealogie Christi bei Matthäus: Liber generationis Jesu Christi, filii Davidis, filii Abrahami. Auch an den Gewänden läge also ein Auszug vor aus dem grossen der Schule bereits vertrauten Thema. Und werden wir genötigt sein, hier für die Figuren des Petrus und Paulus, welche die Thürpfosten schmücken, auf schriftliche Quellen zurückzugreifen? Haben wir nicht gesehen, dass die nordfranzösischen Königsportale von den Apostelportalen des Südens herkommen? Wie könnte es uns wunder nehmen, dass unter dieser Gruppe von Königsfiguren die Apostelfürsten hier und da wiederauftauchen, haben wir doch z. B. für den Petrus der Porte Sainte-Anne in Paris die unmittelbare Verwandtschaft des Typus mit dem Arler Exemplar noch erweisen können! Mit einem Worte, für eine Komposition wie die von Le Mans bietet nicht die Litteratur, bieten nicht Predigten oder Sequenzen oder das geistliche Schauspiel, sondern die künstlerische Ueberlieferung in sich selbst die letzte Erklärung.

Das Portal der Kirche von Saint-Loup-de-Naud, von dem ich schon sprach, erläutert uns in ähnlich anschaulicher Weise, wie das der Kathedrale von Le Mans, das

---

[1] Er hat oben das Lamm angebracht.

unmittelbare Herauswachsen dieser kleineren Werke aus dem Boden lebendiger künstlerischer Arbeit. Es war hier die Westfassade einer kleinen Dorfkirche mit einem einzelnen Portale zu schmücken. Die Grenzen waren noch enger gezogen als in Le Mans: nur drei Archivolten umziehen das Tympanon, und wieder reichen die Figuren mit den Köpfen bis an die Kapitäle heran. Diese sind auch hier wieder rein ornamental gehalten! Die Konsolen, auf denen die Statuen fussen, liegen unvermittelt auf der Säulenbasis; die schmucken Säulchen unterhalb derselben, die reichen Baldachine über ihren Häuptern mussten bei Seite bleiben. Zudem war das Thema, das hier zur Darstellung gelangen sollte, ausgedehnter als das von Le Mans: denn an dem Hauptportal der Kirche des heiligen Lupus von Sens sollte auch die Legende des Heiligen zu Worte kommen. Die Statue desselben fand ihren Platz an dem Thürpfeiler, die Erzählung seiner Wunderthaten erfüllte die Archivolten.[1] Hierfür war offenbar der Wille des Bestellers massgebend. Interessant, wie daneben nun das Programm der Schule zur Entfaltung gelangt! Das Tympanon zeigt wieder den thronenden Christus, ein Kranz von Engeln belebt wie in Le Mans die innerste Laibung. Auf dem Thürsturz sind wieder die Apostel angebracht, aber es sind nur acht, in der Mitte ist Platz gelassen für eine thronende Madonna. Auf dem untersten Streifen der Archivolten finden wir links Verkündigung und Visitatio, rechts die heiligen drei Könige vor Herodes. Diese gleichsam in das Ganze eingesprengten Stücke entstammen, wie wir sehen, wieder dem Stoffkreise jenes rechten Chartrerer Tympanons, das auch in Le Mans mit der centralen Darstellung des thronenden Christus in dem Rahmen des einen Portales zusammengefasst war. Sicherlich sind ja

[1] Vgl. darüber Eugène Grésy: Iconographie de Saint-Loup empruntée principalement aux monuments de l'art local, im Bulletin de la société archéologique de Seine-et-Marne. Bd. IV.

die Darstellungen aus der vita des heiligen Lupus, die wir hier finden, der legendarischen Erzählung derselben entnommen, und jedenfalls war der Künstler hier bis ins einzelne hinein auf geistlichen Beirat angewiesen; aber eben so sicher scheint mir, dass er die wesentlichen Elemente dieser Komposition fertig mitgebracht hat, dass er es war, der sie hier in neuer und glücklicher Weise gruppierte, sich den gegebenen Bedingungen mit Verständnis einschmiegend und den lokalen Bedürfnissen geschickt Rechnung tragend.

Kompositionen ganz anderen Inhalts, wie das Portal von Notre-Dame in Étampes, wie das zu Grunde gegangene der Abteikirche von Nesle, erweisen sich darum nicht minder deutlich als ein Auszug aus dem Bilderkreise der grossen Schule. Die Darstellung der Himmelfahrt Christi, die wir auf dem linken Chartrerer Tympanon fanden, ist in diesen Werken verbunden worden mit der Scene der vierundzwanzig Greise der Apokalypse, die in Chartres das Hauptportal umgiebt.[1] Das Westportal der Kathedrale von Saint-Maurice in Angers ist wenigstens in den oberen Teilen durchaus eine Wiederholung des Chartrerer Mittelportales.[2] Die Schule und ihre Meister sind es, die diese Kompositionen geschaffen haben!

---

[1] Dass die 24 Greise die Archivolten schmückten, schliesse ich für Nesle aus der alten Beschreibung Desguerrois', wo die Rede ist von „les bienheureux vieillards tenans leurs fioles"; vgl. Anhang I.

[2] Es ist jedenfalls von vornherein nur ein einzelnes Portal beabsichtigt worden; Saint-Maurice d'Angers ist einschiffig! Die Komposition konnte sich hier naturgemäss breiter entfalten, als die des Chartrerer Hauptportals; so wird z. B. eine zweite Archivolte mit Engeln hinzugefügt. Der (nicht erhaltene) Thürsturz zeigte, wie ich glaube, acht Apostel, während vier derselben, je zwei rechts und links, auf die unterste Reihe der Archivolten seitlich hinausgerückt sind; Guilhermy wollte diese als die vier Evangelisten deuten, dem ich nicht beistimme. Dass auf dem Thürsturz in der Mitte, wie in Saint-Loup-de-Naud, die thronende Madonna dargestellt war, glaube

3. KAPITEL.

ATELIERWERKE DES CHARTRERER HAUPTMEISTERS IN LE MANS, SAINT-DENIS, PARIS, PROVINS UND SAINT-LOUP-DE-NAUD.

Suchen wir nunmehr einen Ueberblick über die zahlreichen anderen Werke der Schule zu gewinnen, soweit sie uns erhalten sind.

Es fehlt nicht ganz an Litteratur über diese Gruppe, aber über eine Aufzählung sehr summarischer Art ist man dabei nicht hinausgekommen.[1] Für uns gilt es, soweit angängig, die verbindenden Fäden zwischen Werk

---

ich nicht. Hätte die Absicht vorgelegen, hier, wie in Le Mans oder Dijon, die Darstellung der ersten Erscheinung Christi mit der seiner Wiederkunft zu verbinden, so hätte man jedenfalls die Archivolten benutzt, um weitere auf die Maria bezügliche Scenen unterzubringen, statt sich hier in Tautologieen zu ergehen. Hat man doch z. B. links und rechts der Apostel noch weitere Engelfiguren hinzugefügt. Auf dem ursprünglich vorhandenen Zwischenpfeiler der Thür stand wahrscheinlich die Statue des Titelheiligen.

[1] Vgl. u. A. de Fréminville in den Mémoires de la société des antiquaires de France, Bd. IV, S. 192 ff. Fr. stellt mit den Skulpturen von Chartres die von Saint-Germain-des-Prés in Paris, die von Saint-Ayoul in Provins, die von Corbeil und Le Mans zusammen. Einige Notizen dieser Art gab auch Paul Durand, Monographie de Notre-Dame-de-Chartres, Explication des planches, Paris 1881, S. 44. Chartres wird hier mit Saint-Gilles (!), Le Mans, Bourges, Angers, Saint-Denis und Notre-Dame in Paris zusammengebracht; vgl. dann die Ausführungen Lübke's, die wohl das Beste sind, was seither über diese Schule gesagt wurde („Plastik", Bd. I³, S. 425 ff.), und Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. V², S. 566 ff., wo sich die im Munde eines Deutschen jedenfalls merkwürdige Stelle findet: „Die Beispiele dieses Stils sind nicht so zahlreich, wie man glauben sollte." (!) Hier sind auch Skulpturen in Rampillon unter den Werken unserer Schule genannt; ich bemerke dazu, dass in Rampillon solche nicht vorhanden sind. Schnaase nennt ferner Bertaucourt-les-Dames; ich notierte mir vor etwa 1½ Jahren in mein Notizbuch, dass diese Skulpturen „mit Chartres direkt nichts zu thun haben"; ich habe dieselben seitdem nicht wieder übergeprüft. Neuerdings gab Paul Clemen unter dem Titel: „Studien zur Geschichte der französischen Plastik, II." allerlei Notizen über die Königsportale (Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. V, 1892).

und Werk, zwischen Meister und Meister wieder aufzudecken, der einzelnen Schöpfung ihre Stelle im Zusammenhange des Ganzen anzuweisen, die Eigenart des einzelnen Meisters scharf zu erfassen, mit einem Worte, an die Stelle historischen Gerümpels Geschichte zu setzen.

Wir kommen da zunächst zu einer Reihe von Werken, die sich wie ebenso viele Trabanten um das Œuvre des Chartrerer Hauptmeisters gruppieren. Es sind die Skulpturen an der Südfassade der Kathedrale von Le Mans, die Statuen des Kreuzgangs der Abtei von Saint-Denis, die Portalskulpturen von Saint-Germain-des-Prés in Paris, die Portale von Provins und Saint-Loup-de-Naud.[1]

Die enge Verwandtschaft des reich dekorierten Südportals der Kathedrale von Le Mans[2] mit den Chartrerer

---

[1] Von den Statuen in Châteaudun (Eure-et-Loir) ist im folgenden Kapitel die Rede; das Département Eure-et-Loir besitzt ausserdem, scheint es, keine Skulpturen dieser Zeit, die mit dem Chartrerer Westportal in Zusammenhang ständen. Es fehlt übrigens bis jetzt eine genügende Statistik; das Werk von M. de Boisvillette: Statistique archéologique d'Eure-et-Loir, Bd. I, Chartres 1864, reicht nur bis zur gallo-römischen Periode; es ist meines Wissens nicht fortgesetzt. In den Procès-verbaux de la société archéologique d'Eure-et-Loir, Jahrgang 1886, S. 81, wurde ein summarisches Verzeichnis des Mobiliars der Kirchen publiziert. Eine Holzstatue des heiligen Maurus vom Jahre 1157, die hier genannt ist, erregt Interesse wegen des Datums; sie befindet sich in der Kirche von Saint-Maur. Man irrt jedoch, wenn man meint, dass wir damit einen Anhaltspunkt gewönnen für die Datierung des Chartrerer Portals; es handelt sich hier, wie ich aus eigener Anschauung mitteilen kann, um ein Erzeugnis dörfischer Lokalkunst, zu den Chartrerer Skulpturen ist hier keine Beziehung. In Chartres selbst möchte ich die Portalanlage von Saint-André erwähnen, die in bescheidenen Verhältnissen die Disposition des Chartrerer Westportals wiederholt. Wir haben hier die vorspringenden Zwischenpfeiler, die Akanthuskapitäle (bis auf eins), die mit Akanthusblättern belebten Deckplatten, wie die gleiche Höhe der Kapitäle an Mittel- und Seitenarkade.

Ich verweise ferner auf die Notizen Mérimée's (Notes d'un voyage dans l'ouest de la France, Paris 1836, S. 17) über einige Säulen, die sich in der Kirche Saint-Père am Eingange der Sakristei befinden (von mir nicht bemerkt), „geschmückt mit phantastischem, sehr eleganten Blattwerk und vollkommen mit mehreren der Säulen des Westportals der Kathedrale verwandt."

[2] Genaue Beschreibung im hs. Nachlass de Guilhermy's, Paris,

Skulpturen ist immer betont worden. Der Künstler, dem dieses Werk zum grössten Teile zugehört, ist ein Schüler des Chartrerer Hauptmeisters. Es handelt sich hier nicht um eine Schöpfung derselben Hand; der künstlerische Abstand der beiden Werke wird uns gleich klar werden, auch hat der Meister von Le Mans seine kleinen Eigentümlichkeiten.[1]

Unser Südportal gilt mit Recht als die jüngere Schöpfung; klassischer Zeuge: de Fréminville, der das Chartrerer Portal für merovingisch hielt, das von Le Mans dagegen ins zwölfte Jahrhundert setzte. Den Grund fand er in der Differenz des Stils. Die Statuen von Le Mans seien bereits proportionierlicher, weniger überhöht und platt, in den Draperien sei mehr Weichheit und natürlicher Fluss: «On n'y reconnaît plus du tout le ciseau des sculpteurs du 6e siècle, dont celles de Chartres montrent si bien l'empreinte.» Auch Lübke fand hier bei aller Strenge die Figuren «von einem Hauche seelenhafter Anmut» umspielt, und er rechnete das Werk «dem Ausgange der romanischen Epoche» zu.[2]

Bibliothèque nationale; N. acq. franç. 6103, Bl. 69b; vgl. ferner A. Launay, Recherches archéologiques sur les œuvres des statuaires du moyen-âge, dans la ville du Mans, contenant la description des portiques de la cathédrale et de la Couture, Le Mans 1852, S. 10 ff.; ich nenne noch die mustergiltige Abhandlung von E. Lefèvre-Pontalis, Étude historique et archéologique sur la nef de la cathédrale du Mans, Mamers 1889; vgl. über das Portal S. 19, 37 ff., und von der älteren Litteratur Prosper Mérimée's „Notes d'un voyage dans l'ouest de la France", Paris 1836, S. 47. Abbildungen auf 4 Tafeln bei Lacroix et Seré, Le moyen-âge et la renaissance, Bd. V, Paris 1851, in dem Abschnitt „Sculpture"; einiges auch bei E. Hucher, Études sur l'histoire et les monuments de la Sarthe, Le Mans 1856.

[1] Es fällt z. B. das eigentümlich starke Hervorquellen des Augapfels auf, das sich beim Chartrerer Meister nicht findet.

[2] Vor dem Portal befindet sich eine von Kreuzgewölbe überdeckte Vorhalle, die, wie Lefèvre-Pontalis annimmt, der gleichen Zeit zugehört wie das Portal (a. a. O. S. 38). Das ist sehr wahrscheinlich, z. B. zeigt die in einer Ecke angebrachte Konsole einen Kopf von unzweifelhafter Verwandtschaft mit den Figuren des Portals; die Sockel, auf denen die zwei an die Eckpfeiler gelehnten Säulen

Bedeuten nun diese Skulpturen in der That einen so grossen stilistischen Fortschritt? Bleibt nicht Chartres das Meisterwerk? Jedenfalls können wir den Stil dieser Werke leicht und sicher vergleichen, denn wir haben hier meist Figuren von fast vollkommener Identität des Typus.

Greifen wir z. B. die Figur links neben dem Paulus heraus; sie gehört zusammen mit der jugendlichen Königsgestalt, die an der linken Seite des Chartrerer Madonnenportals steht. Das Gesicht ist in Le Mans zwar arg verstümmelt, doch erkennt man deutlich die charakteristischen Schnecken an den Locken. Ich vermag hier durchaus keinen stilistischen Fortschritt wahrzunehmen, die Statue von Le Mans ist bei weitem nicht so kunstvoll, wie die von Chartres; man möchte sagen, in Le Mans ist schlechter bezahlt worden. Der schlanke, kräftige Hals der Chartrerer Figur, auf dem das jugendliche Antlitz gleichsam thront, ist in Le Mans zusammengesunken, der Kopf sitzt auf den Schultern. Ist darin ein genauerer Anschluss an die Natur zu sehen oder zwang nicht vielmehr die architektonische Umrahmung dazu, die freie Schönheit des Motivs zu opfern?

In der That, wenn im allgemeinen die Statuen von Le Mans in den Proportionen weniger übertrieben erscheinen als die von Chartres,[1] so hat das ausschliess-

---

ruhen, zeigen die gleichen Profile; die Basenprofile sind etwas abweichend gebildet. Beschreibung der Halle bei Persigan, Recherches sur la cathédrale du Mans, Le Mans 1872, S. 190 ff. Persigan bemerkt: „En dehors, et du côté droit, on aperçoit dans le mur une tête de lion que nous considérons comme un débris provenant d'anciennes constructions;“ es war übrigens ein vollständiger Löwe, die Beine fehlen jetzt, auf der gegenüberliegenden linken Wand war ein ähnliches Relief eingelassen, es ist nur die Platte noch an der Stelle zu sehen; vielleicht waren dies ältere Darstellungen von Evangelistensymbolen. Die Vorhalle ist in unserem Jahrhundert restauriert worden, man hat sie mit einem Zinnenkranze versehen, was dem ursprünglichen Zustande nicht entspricht.

[1] Man vergleiche die Figuren der rechten Portalseite mit denen

lich seinen Grund in den niedrigeren Verhältnissen des architektonischen Aufbaues.

Die männlichen Figuren der rechten Seite sind alle drei am Chartrerer Hauptportale nachweisbar. Nicht eine ragt künstlerisch über das in Chartres Geleistete hinaus, die Gewandung ist zwar vereinfacht, die Hände sind grösser und in richtigerem Verhältnisse zum Ganzen, aber auch gröber. Das Motiv der steilrecht erhobenen Hand (vgl. Abb. 1—4) ist in Le Mans entschieden weniger gut wiedergegeben als in Chartres, die schwierige rückwärtige Biegung im Handgelenk ist in Le Mans nicht gelungen, sie wird zu einer unnatürlichen, seitlichen (vgl. besonders Abb. 3); die Frauenfigur ist eher platter als diejenige in Chartres, von Modellierung der Büste ist in Le Mans gar keine Rede.[1]

Der Fortschritt dieses Portals liegt nicht im Stilistischen, sondern in der besseren und völligeren Einordnung der Statuen in den architektonischen Rahmen. Eben daher kommt es, dass die nicht weniger strenge Architektonisierung des Stils in Le Mans nicht so sehr hervortritt. In Chartres stehen die Figuren geradezu v o r der Architektur wie eine im Vordergrund aufgestellte Coulisse. Die scharfen Konturen derselben treten daher aufdringlicher hervor, durch den im Schatten dahinter liegenden architektonischen Grund noch gehoben. In Le Mans sind die Statuen wie in Nischen eingebettet; sie sind nicht auf vorgekragte Konsolen, sondern auf eingeschaltete Kapitäle gestellt, nicht an der Säule schwebend

---

derselben Seite des Chartrerer Hauptportales; die von Le Mans zeigen im Durchschnitt $7\frac{1}{2}$ Kopflängen, die von Chartres zweimal 8, einmal 10; ich messe hier allerdings nach den Photographieen; aber die Fehler dürften sich aufheben.

[1] Zum Vergleich kommen die beiden Frauen der linken Chartrerer Portalseite inbetracht, die Figur von Le Mans hat mit der einen das Gewand, mit der anderen Mantel und Geberde gemeinsam. Man beachte die Modellierung der Brust in Chartres bei der mantellosen Figur, auch bei der Frau der rechten Portalseite.

befestigt, sondern auf derselben errichtet worden, obwohl sie zu gleicher Zeit die Säule, an der sie mit dem Rücken lehnen, nach oben hin fortführen. Die kühne perspektivische Abstufung der Figuren nach der Tiefe zu, die in Chartres den Blick bannt und anzieht, fand in Le Mans bei der innigeren Verbindung von Plastik und Baukörper keine Stätte mehr.

In Chartres haben wir, wie ich schon oben sagte, den Eindruck, als ob sich zum ersten male dieses System figuraler Dekoration an einer Fassade dieser Gattung entfalte; daher das Provisorische der Verbindung von Architektur und Plastik, diese überraschende Kühnheit der Gruppierung, die genial-dilettantisch dekorative Probleme anrührt, welche weit über die künstlerische Sphäre des Mittelalters hinausgehen.

Ich beobachtete an den acht Statuen von Le Mans stilistische Differenzen; sie fallen nicht gleich ins Auge, aber sie sind doch deutlich wahrnehmbar. Die ersten drei Figuren links nämlich stehen vorgeneigten Kopfes da, während die übrigen das Kinn anziehen, wie die Statuen des Chartrerer Hauptmeisters.[1] Stellt man sich seitlich, so bemerkt man, dass sich der Kopf bei jenen völlig vom Säulenschafte ablöst, während er bei den anderen mit demselben verwachsen ist. Auch die Faltenbehandlung ist anders, es fehlt bei den zwei männlichen Figuren links gänzlich an glatten Partien, man vergleiche Schultern, Unterarme und Schenkel; das Knie des einen etwas vortretenden Beines ist nicht durch das Gewand hindurchmodelliert. Endlich fällt an den Köpfen allerlei auf, die Haare liegen dicht und schwer, sie rollen sich nicht zu

---

[1] Auch Persigan (a. a. O. S. 194) beobachtet hier Differenzen: „La dernière statue du côté gauche de notre porche, a une chevelure, qui ne ressemble point à celles des autres personnages.“ Ich teile nicht seine Ansicht, wenn er bemerkt: „N'aurait-on point songé, dans une mauvaise réparation, à enter sur cette ancienne statue les traits d'un haut et plus moderne personnage?“

Locken auf, die Stirn tritt breit und platt vor, während sie sonst rundlich gewölbt ist. Die Hände sind fein, die der übrigen Statuen gross und ungeschlacht.

Die Frauenfigur links gehört mit der des linken Portals in Chartres zusammen; sie ist, wie diese, in der Haltung weniger steif und symmetrisch, weniger genau auf die Säule eingerichtet, und eben auf sie scheint mir Lübke's Wort von der «seelenhaften Anmut» gemünzt zu sein. Auf den Kunstkreis dieses Chartrerer Nebenmeisters weisen denn nun zum Teil auch die eben angedeuteten stilistischen Eigentümlichkeiten dieser linken Gruppe, z. B. die Vorneigung der Köpfe, der Charakter des Haares.

Immerhin ist es eine interessante Thatsache, dass an diesem Portale, wenn auch weit weniger deutlich unterscheidbar, zwei künstlerische Strömungen nebeneinander erscheinen, die wir schon in Chartres beobachteten. Die Unterschiede haben sich inzwischen fast verwischt, von der ornamentalen Gewandbehandlung des Chartrerer Nebenmeisters ist in Le Mans keine Spur mehr; aber sie bestehen noch! Werden wir nun die Statuenreihe von Le Mans ein und demselben Meister geben und die stilistischen Schwankungen auf Rechnung der verschiedenen Muster setzen oder zwei verschiedene Hände annehmen? Ich gestehe, dass ich das letztere vorziehe.

Die Skulpturen unseres Südportals weisen weder mit den älteren Bildwerken der Westfassade,[1] noch auch mit dem etwa gleichzeitigen Figurenschmuck im Chore von Notre-Dame-de-la-Couture in Le Mans irgendwelche Verwandtschaft auf. Das Atelier, welches dieses Seitenportal

[1] Die Skulpturen der Fassade setzt Lefèvre-Pontalis in die Zeit Hildebert's. Wir erfahren übrigens, dass der ältere Bau an den oberen Teilen mit Statuen geschmückt war, vgl. Lefèvre-Pontalis a. a. O. S. 15 und Anm. 3.

errichtete, ist eben ein Ableger des grossen Chartrerer Stammes.[1]

Lefèvre-Pontalis bringt es mit Recht mit der Bauperiode unter dem Bischof Guillaume de Passavant (seit 1142) in Verbindung, die Weihe vom Jahre 1158 möchte zugleich das Datum der Vollendung unseres Portals sein.[2]

«Dans la plus vieille partie du cloître de l'Abbaye de S. Denis, qui fut fondée long tems avant Dagobert, comme l'ont prouvé Dom Mabillon et Dom Felibien, il y a deux statuës de nos Rois avec le nimbe, sculptées sur deux des colonnes qui soutiennent le cloître. Le premier des Rois a un grand manteau, le second une chlamyde à l'ordinaire, et porte une couronne qui n'est qu'un cercle assez étroit, et pourroit peut-être passer pour un diadême. Il tient un grand rouleau déployé ; on croit que cela marque qu'il a donné quelque privilege ou quelque terre à la Maison et qu'il en tient le titre. Le Roi de dessous, qui tient un livre, n'a point de nymbe.» Mit diesen Worten beschreibt Montfaucon drei Königsstatuen des 12. Jahrhunderts, deren Abbildung er auf

---

[1] In den ersten zwei Traveen des Hauptschiffes der Kathedrale sind unterhalb der Gewölberippen kleine kauernde Figuren oder Gruppen von Figuren angebracht; eine hält ein Buch, eine andere geigt, eine dritte schlägt mit einer Axt auf eine vor ihr liegende andere los, hinter der rechten Schulter gucken noch zwei Köpfe hervor etc. Diese Skulpturen wie die reich skulptierten Kapitäle des Schiffes sind etwa aus gleicher Zeit mit unserem Portale. — Ein zweites an der Südseite sich öffnendes Portal, unterhalb des das Südtransept flankierenden Turmes, das ebenfalls in diese Zeit gehört, ist ohne reicheren Schmuck geblieben, die Sockel sind links und rechts mit Löwenpaaren geschmückt, über dem Portale ist ein kleines Relief eingelassen, es zeigt eine gewandete Figur auf Löwen. — Einzelne Skulpturenreste des 12. Jahrhunderts, die von der Kathedrale stammen, befinden sich im archaeologischen Museum der Stadt, vgl. E. Hucher. Catalogue du musée archéologique du Mans. Le Mans, Paris 1869; vgl. u. a. Nr. 282, 289, 290.

[2] Lefèvre-Pontalis a. a. O. S. 37 f.

Tafel X seines ersten Bandes der «Monumens de la monarchie françoise» vereinigt hat. Wir wissen ihm Dank, dass er diese Figuren hat zeichnen lassen, denn sie liefern uns den Beweis, dass entweder der Chartrerer Hauptmeister selbst oder einer seiner direkten Schüler in Saint-Denis gearbeitet hat. Es ist kein Zweifel, dass diese Statuen mit den Meistern der Westfassade von Saint-Denis nichts zu thun haben, dagegen in Stil, wie Motiven der Hauptgruppe der Chartrerer Statuen eng verwandt sind. Der von Montfaucon oben rechts abgebildete König ist identisch mit der eine Rolle haltenden bärtigen Figur, die links vom Chartrerer Madonnenportale steht, sie ist in Saint-Denis mit der runden Kappe geschmückt worden. Die Figur der unteren Reihe ist genau die des Königs mit Buch an der rechten Seite des Chartrerer Hauptportals. Man möchte nach Montfaucon's Bemerkung zunächst zweifeln, ob diese von gleicher Provenienz ist, wie die beiden anderen, denn er sagt von ihr nur: «Le Roi de dessous, qui tient un livre, n'a point de nimbe.» Doch ergiebt sich aus dem Zusammenhange, dass es sich hier nur um eine Ungenauigkeit des Ausdrucks handelt.[1] Der Umstand, dass diese Figur mit den zwei anderen stilistisch eng zusammengehört, von demselben Zeichner gezeichnet worden ist,[2] aus Chartres selbst nicht stammen kann[3] und mit keinem der anderen von Montfaucon abgebildeten Cyklen etwas zu thun hat,

---

[1] Montfaucon sagt: Dans la plus vieille partie du cloître de l'Abbaye de S. Denis il y a deux statues de nos Rois avec le nimbe; weiter unten fährt er fort: Le Roi de dessous n'a point de nimbe. Er vergisst bei dieser dritten Figur hinzuzusetzen: „die sich ebendort befindet" und giebt statt dessen die Stelle an, wo die Figur auf seiner Tafel steht.

[2] Das ergeben die noch erhaltenen Originalzeichnungen, vgl. Paris, Bibl. nat. Ms. franç. 15634.

[3] Die Abbildungen, die Montfaucon nach den Statuen vom Westportal in Chartres bringt, sind miserabel; er hatte dort offenbar keinen tüchtigen Zeichner zu seiner Verfügung.

stellt die Zusammengehörigkeit dieser drei Figuren vollkommen sicher.[1]

In der Beschreibung, die uns Doublet von dem Kreuzgang hinterlassen hat,[2] sind dieselben nicht genannt; wie aus Montfaucon's Bemerkungen hervorgeht, waren sie nicht an den Eckpfeilern, sondern an den die Arkaden tragenden Säulen angebracht. Es ist nicht ohne Analogie, dass einzelne Säulen der Kreuzgänge in dieser Weise ausgezeichnet werden — ich erinnere z. B. an den Kreuzgang der Kathedrale von Aix — und wir brauchen also noch nicht anzunehmen, dass hier etwa wie in Arles eine umfängliche, plastische Dekoration des ganzen Kreuzganges ursprünglich vorgelegen habe oder geplant gewesen sei. Möglich, dass diese älteren Teile eben um der Statuen willen bei dem Neubau des Kreuzganges im 13. Jahrhundert[3] erhalten geblieben sind.

In den Schriften Suger's ist von Arbeiten im Kreuzgange der Abtei nirgends die Rede, aber dass deshalb

---

[1] Die dritte, die in Chartres nicht entsprechend nachweisbar, aber gleichen Stiles ist, wie die übrigen beiden, fällt durch die Eigenart ihres Kostümes auf. Der Mantel liegt hier nach Frauenart auf beiden Schultern, ein langer Gürtel schlingt sich zweimal wie bei den Frauenfiguren um das Gewand (vgl. über das weibliche Kostüm den Anhang II[a]), doch ist das Gewand über demselben hochgezogen, so dass der Knoten verdeckt wird. Zu vergleichen ist damit eine Statue der Fassade von Saint-Denis, von Montfaucon abgebildet auf Tafel XVI, Mitte der oberen Reihe, wo offenbar dieselbe Gürtelung vorliegt, die langen Enden werden hier durch die Rolle verdeckt; diese Figur trägt dazu den Schultermantel. Ich fand ähnliches auch in südfranzösischer Plastik, z. B. bei einer der Statuen im Kreuzgang von Montmajour bei Arles.

[2] Histoire de l'abbaye de Saint-Denys en France, p. F. Jacques Doublet, Paris 162[5], S. 325; er sagt u. a.: „Et ce qui est digne d'estre admiré, c'est que de toutes ces colonnes et de tous ces pilliers qui sont en grand nombre, tous les chapiteaux sont de diverses façons, diversement taillez, et diversement élevez en bosse."

[3] Vgl. über diesen Félicie d'Ayzac, Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France, Paris, 1860. Bd. I, S. 54[5] ff. In der Sammlung des Louvre befindet sich ein Doppelkapitäl und die zugehörige Basis, die aus dem älteren Teile des Kreuzgangs herstammen und dem 12. Jahrhundert zugehören.

unsere Figuren zur Zeit Suger's nicht mehr entstanden sein könnten und also später wären als 1152, ist damit noch nicht gesagt; hat er doch den «liber de rebus in administratione sua gestis» vermutlich bereits vor dem Jahre 1147 abgeschlossen; die Arbeiten am Kreuzgange könnten sehr wohl in seine letzten Jahre fallen, vorausgesetzt, dass man überhaupt den Beweis ex silentio in diesem Falle gelten lassen will.[1]

Es ist sehr misslich, dass die beiden Pariser Werke der Schule so äusserst mangelhaft erhalten sind. Wir sind für das Westportal von Saint-Germain-des-Prés[2] noch weit übler daran, als für die Porte Sainte-Anne. Denn es ist hier nicht nur die Dekoration der Gewände zerstört, es sind auch die oberen Teile der Komposition in nachmittelalterlicher Zeit so gut wie völlig verändert worden.[3] Die Abbildung, die uns Montfaucon von den

---

[1] Die Statuen, die sich im Kreuzgang der abbaye de Saint-Père in Chartres befanden (vgl. Cartulaire de l'abbaye de Saint-Père de Chartres, Bd. I, Paris 1840. Vorrede, S. CCXLVII), sind allem Anschein nach weit späteren Datums.

[2] Vgl. Lebeuf, Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris, Bd. I, S. 268 f.; von den übrigen inbetracht kommenden älteren Werken nenne ich das Wichtigere weiter unten; vgl. ferner de Guilhermy, Description archéologique des monuments de Paris, Paris 1856², S. 132 f.; Inventaire des richesses d'art de la France, Paris, Monuments religieux, Bd. I; Albert Lenoir, Statistique monumentale de Paris, Atlas Bd. I. Paris 1867, Taf. XIX, XX, vgl. die explication des planches S. 90 ff.

[3] Die Archivolten zeigen statt des hier sonst üblichen Bilderschmuckes nur rohe Profile, Lenoir a. a. O. nimmt, glaube ich, mit Unrecht an, dass sie schon ursprünglich ohne reichere Dekoration gewesen seien; man könnte dafür auf die Fassade von Saint-Gilles hinweisen, aber innerhalb der nordfranzösischen Schule ist das bei Portalen von so reichem Schmuck der Gewände ohne Analogie. — Das Tympanon ist, wie es scheint, zu gleicher Zeit „restauriert" worden wie die Archivolten. Die Darstellung des Abendmahles, die sich jetzt auf dem Thürsturz befindet, ist zwar ein mittelalterliches Originalwerk, doch hat bereits Lebeuf vermutet, es möchte ursprüng-

acht grossen Statuen hinterlassen hat, ist überdies bei weitem nicht so getreu, wie die Stiche nach den Figuren der Kathedrale, auch besitzen wir keine originalen Reste der Statuen.

Albert Lenoir hat in seiner Monumentalstatistik von Paris die Zeichnung publiciert, die Montfaucon für seinen Stich hat anfertigen lassen. War damit etwas gewonnen? ich glaube kaum. Hätte sich Lenoir die Mühe genommen, den Stich und die Zeichnung Montfaucon's mit der Abbildung des Portals zu vergleichen, die Dom Ruinart im Jahre 1699 seiner Ausgabe Gregor's von Tours beigegeben hatte,[1] so hätte er bemerken müssen, dass der Zeichner Montfaucon's zu dem Originalwerke überhaupt kein direktes Verhältnis hat, sondern sich darauf beschränkt, den Stich Dom Ruinart's zu reproducieren![2]

---

lich mit dem Portale nichts zu thun gehabt haben, sicher ist das zwar nicht. Die Christusfigur, die jetzt oberhalb des Abendmahls auf dem eigentlichen Giebelfelde erscheint, ist kein Werk einer mittelalterlichen Hand. Ich will nicht versäumen anzumerken, dass eine Komposition wie die hier jetzt vorliegende: ein thronender Christus in halber Figur und unmittelbar darunter das Abendmahl, in mittelalterlicher Plastik wohl vorkommt, und dass es daher nicht ganz ausgeschlossen ist, man habe sich gelegentlich der Restauration an das, was vorher hier vorlag, angelehnt. Ich verweise auf Revoil, L'architecture romane dans le midi de la France, Bd. III, Taf. XXII. — Die Vorhalle, die jetzt dem Portale vorliegt, stammt aus dem 17. Jahrhundert, Lenoir nimmt an, dass sich ursprünglich hier über dem Portal ein Schutzdach („auvent") befunden habe. Dass das Portal, wie Lebeuf will, ursprünglich einen Trumeau hatte, scheint mir nicht bewiesen. Lebeuf vermutet, dieser Thürpfeiler sei später im Innern der Kirche aufgestellt worden und identisch mit der sogenannten Isisstatue, man vgl. jedoch damit „La statue d'Isis à Saint-Germain-des Prés" in der Collection des anciens descriptions de Paris, Bd. X.

[1] Sancti Georgii Florentii Gregorii episcopi Turonensis opera omnia. Lutetiae Parisiorum 1699 die Abb. zu col. 1373; denselben Stich gab Mabillon vier Jahre später dem ersten Bande seiner Annales ordinis S. Benedicti bei, Paris 1703, zu S. 170 und 171.

[2] Also der Stich Dom Ruinart's steht dem Original verhältnismässig näher, als die Zeichnung Montfaucon's; man vgl. z. B. die rechte Hand der Königin links. Hier ist aus dem Daumen, der bei Ruinart offenbar richtig gezeichnet ist, bei Montfaucon ein Zeigefinger geworden, so dass die Idee entsteht, die Figur zeige, was nicht nur

Dagegen ist gerade diejenige Abbildung, wie es scheint, ganz in Vergessenheit geraten, die in der Monographie Bouillart's über die Abtei von Saint-Germain-des-Prés publiciert worden ist,[1] einem Werke, das man doch in diesem Falle an erster Stelle zu konsultieren hat. Obwohl der hier gegebene Stich (Abb. 46) in einigen Punkten ungenauer ist als der Montfaucon's, so giebt er doch eine bessere Vorstellung von dem Stile der Statuen. Und darauf kommt es an: zu wissen, ob dieses Portal Chartres näherstand oder der Porte Sainte-Anne der Pariser Kathedrale. Und hier kann nun meines Erachtens kein Zweifel sein: der Meister des Portals von Saint-Germain-des-Prés steht dem Chartrerer Hauptmeister näher, als dem Pariser Künstler.

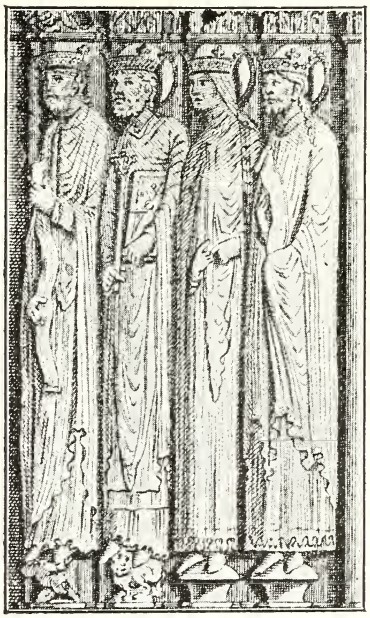

Abb. 46.

Die Darstellung des Abendmahls, die noch jetzt den Thürsturz schmückt, giebt gerade keine besonders hohe Vorstellung von den künstlerischen Qualitäten des Werkes,

---

an sich unwahrscheinlich ist, sondern auch aus Ruinart's Text widerlegt werden kann, er sagt (col. 1372) von der Figur: „Quid vero in manu d e x t r a gesserit, nobis non licuit divinare", die Frau hielt also ein Symbol, sie zeigte nicht!

[1] Histoire de l'abbaye royale de Saint-Germain des Prez par Dom Jacques Bouillart, Paris 1724. Das Werk erschien 5 Jahre früher als der erste Band von Montfaucon's „Monumens". Die Abbil-

aber wenn wir sie gleich nicht mit Paul de Saint-Victor dem 13. Jahrhundert zuweisen, so bleibt es doch zweifelhaft, ob sie schon ursprünglich für diesen Platz bestimmt war, und jedenfalls brauchen wir nicht anzunehmen, dass die Statuen der Gewände von derselben Hand waren; denn auch an den Kapitälen beobachten wir zweierlei Stil; an der linken Seite sind einige nur im Rohen zugehauen, während die übrigen Blattwerk, Lebe- und Fabelwesen von grosser Feinheit der Ausführung zeigen.

Die Kapitäle sind übrigens von Wichtigkeit für die Datierung, denn sie zeigen entschiedene Verwandtschaft mit denen des Chores der Kirche; man entdeckt im Chor und seinen Kapellen nach und nach alle charakteristischen Motive derselben, die symmetrisch gepaarten Vögel, die Sirenen, die Blättermotive, ja sogar den Wechsel zwischen scheinbar nur angehauenen und sorgfältig detaillierten Exemplaren.[1] Der Chor gehört bereits in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, Papst Alexander III. vollzog im Jahre 1163 die Weihe.[2] Mit diesem Datum ist denn auch wohl die Vollendung des Portals zu verknüpfen; es entstand zur selben Zeit, als Maurice de Sully den Neubau der Kathedrale in Angriff nahm.

---

dung als Pl. 4 bezeichnet, ist zu S. 309 eingeheftet. Aus dem Vergleich der verschiedenen Abbildungen und den Bemerkungen Bouillart's ergiebt sich, dass der Judas auf der Darstellung des Abendmahls jedenfalls einen Kelch in der Hand hielt; ich bemerke, dass diese Figur aus einem besonderen Block genommen war, der an dem Thürsturz befestigt war.

[1] Paarweis zusammengestellte Vögel in Verbindung mit einem Kopf an der Ecke des Kapitäls finden sich z. B. an Kapitäl der Kapelle des heiligen Joseph links; vgl. ferner eine der freistehenden Säulen. Eine Sirene kommt in der Kapelle der heiligen Anna vor, Kapitäle von weniger detaillierter Ausführung z. B. an den Blendarkaden der ersten Chortravee, wie in den genannten Kapellen.

[2] vgl. Dom Bouillart a. a. O. S. 91. Wir erfahren, dass damals Maurice de Sully zugegen war. Dass Chor und Portal gleichzeitig seien, ist die allgemeine Ansicht.

Wir verfolgen den Stil des Chartrerer Mittelportals über Paris hinaus bis ins Département Seine-et-Marne: Die dreiportalige Fassade von Saint-Ayoul in Provins[1] ist nichts anderes, als ein Schulwerk unseres Hauptmeisters. Es handelt sich hier um eine Leistung zweiten Ranges. Von der liebevollen Durchführung des Chartrerer Werkes ist hier nichts zu spüren. Wie roh und schematisch ist nicht die Bildung des Gefieders an den Flügeln der Evangelistensymbole,[2] und welch ein Unterschied des technischen Vermögens zwischen diesem Christus und dem von Chartres! Letzterer löst sich in fast völliger Rundung von dem Fond, der Kopf tritt frei und kühn hervor, die flach gestaltete Aureole ist von feinen Profilen umzogen, so dass der Körper vor dem Grunde frei zu schweben scheint; in Provins erscheint die Figur mehr flach hingebreitet, statt in den Raum heraustretend; der schwere Rand der Mandorla erdrückt sie, und der Kopf ist in den konkav gestalteten Nimbus eingeschachtelt. Das Thema ist das des Chartrerer Hauptportals, acht Statuen im Charakter derer des Chartrerer Hauptmeisters stehen an den Gewänden.[3] Die Scene ist jedoch

---

[1] Eine Abbildung bei A. Aufauvre et Charles Fichot, Les monuments de Seine-et-Marne, Paris 1858, vgl. ferner die Notizen de Guilhermy's, Paris, Bibl. nat. N. acq. franç. 6106, Bl. 256b; vgl. auch Alexandre Lenoir, Musée des monuments français, Bd. I, Paris 1800, S. 156 Anm.

[2] Der centrale Thürpfeiler, der Thürsturz, die untere Hälfte des Bogenfeldes sind in diesem Jahrhundert entfernt worden, vgl. Aufauvre et Fichot a. a. O. Wären auf dem Thürsturz biblische Scenen dargestellt gewesen, so hätte sich die Darstellung vermutlich links und rechts an den Laibungen fortgesetzt, wir können also wohl Apostel annehmen.

[3] Köpfe und Gliedmassen zerschlagen; zahlreiche an denselben bemerkbare Löcher, zumal an den Armstumpfen deuten nicht etwa darauf, dass die Figuren ursprünglich gestückt waren; sie sind in derselben Weise wie die von Chartres aus einem Block genommen. Ich bemerkte leise Differenzen des Stiles, die Figuren links sind etwas platter, in den Falten weniger geschickt; auch sassen hier die Köpfe mit dem Säulenschaft zusammen, was rechts nicht überall der Fall war. Ich gebe hier kurze Beschreibung des Vor-

in Provins erweitert; auf der äussersten Archivolte sind Paradies- und Höllenscenen angebracht, unterhalb derselben erkennt man die Gestalten von Ecclesia und Synagoge.[1]

Die jetzt schmucklosen beiden seitlichen Tympanen waren ursprünglich wohl mit Malerei bedeckt; Statuen sind an den Gewänden der Seitenportale nicht angebracht, und die Archivolten ohne figürlichen Schmuck geblieben.[2] Die Strebepfeiler, die jetzt Mittel- und Seitenportale trennen, sind erst nachträglich hinzugefügt,[3] aber eine einheitliche Komposition im Sinne derer von Chartres lag hier von vornherein nicht vor, die seitlichen Oeffnungen sind niedriger als die centrale.[4]

---

handenen: 1. (von l. nach r.) männliche Figur, mutmasslich König, die l. Hand hielt Scepter, die Füsse nackt, Nimbus; am Sockel eine kauernde Figur. 2. gekrönte weibliche Figur ohne Nimbus. 3. männliche Figur, Nimbus, nackte Füsse; am Sockel kauernde Figur. 4. gekrönte bärtige Figur, kein Nimbus. 5. nimbierte männliche Figur; die r. Hand hielt eine Rolle; steht auf Drachen oder Vogel. 6. männliche Figur ohne Nimbus, Rolle in der l. Hd.; dieselbe Figur steht auch am Chartrerer Hauptportal an der rechten Seite. 7. weibl. Figur, derselbe Typus wie die Königin von Notre-Dame de Corbeil; die Aermel zeigten dieselbe eigentümliche Fältelung. 8. männliche Figur.

[1] Stark verstümmelt, doch noch erkennbar; die Figur rechts, die Kirche, hatte kasulaartigen Mantel und Kopftuch, in der R. grosses offenes Buch, in der L. Fahne; die Synagoge stand geneigten Hauptes, die r. Hand hielt lange Rolle, die linke Fahne (?). Guilhermy bemerkt, dass die Verdammten hier zur rechten Hand Christi erscheinen, die Seligen zur linken. — An den Kapitälen der Thürpfosten fallen die paarweis einander gegenüber gestellten antikischen Greifen von trefflicher Haltung auf.

[2] Die Kapitäle zeigen tierische und menschliche Figuren; ausser den Greifen finden sich (rechts) Adler von der antiken Bildung, wie sie die Monumente der Provence zeigen.

[3] Sie überschneiden den Rand der Archivolten. Auf der schmalen zwischen den Portalen vortretenden Zwischenwand befand sich ursprünglich ein Pilaster mit Akanthusblattkapitäl gleich denen des Hauptportales.

[4] Es sind noch weitere plastische Reste dieser Zeit in Provins nachweisbar. An der nördlichen Seitenfassade von Saint-Quiriace be-

Nicht weit von Provins, ebenfalls im Département Seine-et-Marne, liegt der kleine Ort Saint-Loup-de-Naud. Man ist überrascht, hier an der Westfassade der Kirche ein so reizendes Werk der Plastik zu finden,[1] wie das von uns schon genannte Statuenportal. Man begreift es, wenn dasselbe in der Litteratur eine begeisterte Schätzung erfahren hat,[2] es ist von rührender Sorgfalt[3] der Arbeit, und besonders in den ornamentalen Teilen von ungewöhnlichem Geschmack; auch blieb seine naive Schönheit fast unangetastet. Ich möchte trotzdem den Meister, der es geschaffen hat, nicht, wie das geschehen ist, zu den grossen Plastikern des Mittelalters rechnen oder ihm auch nur eine besonders grosse Wirkungssphäre innerhalb der Schule zuweisen. Wir haben hier eher einen Künstler von lokaler Bedeutung, es ist einer jener Redlichen, welche die Kunst der grossen Centren in kleine Kreise tragen. Trotz der Feinheit seiner Hand und seiner bedeutenden Begabung für die Ornamentik, reicht er an Talent nicht entfernt an die grossen Meister der Schule,

---

findet sich ein romanisches Säulenportal mit Akanthuskapitälen, umrahmt von derselben Blattbordüre, die in Saint-Ayoul die Deckplatten der Kapitäle schmückt. Das entsprechende Portal der Südfassade gehört im wesentlichen dem XIII. Jahrh. zu, doch hat man damals ältere Reste wieder mit verwendet, die zwei Kapitäle der Thürpfosten zeigen von Tieren belebte Ranken des XII. Jahrh. von feinster Arbeit, die die Archivolten umziehende Bordüre, ebenfalls dem XII. Jahrh. zugehörig, ist roher. In das schmucklose Tympanon der Westmauer, die im XV. Jahrh. errichtet ist, hat man einen thronenden Christus in Mandorla, etwa aus dem beginnenden XIII. Jahrh., eingesetzt; die Figur ist leider arg verstossen; doch der Kopf ist alt.

[1] Eine Abbildung bereits bei Taylor, Voyages pittoresques en France, Champagne, Atlas, Bd. II, Taf. 290; vgl. Aufauvre et Fichot a. a. O. S. 139 ff., ferner den Artikel F. Bourquelot's: Notice historique et archéologique sur le prieuré de Saint-Loup-de-Naud, Bibl. de l'école des Chartes, Bd. II, 244 ff.

[2] „Nous doutons qu'il existe en France quelque chose de plus complet et de plus remarquable et de mieux conservé", so Aufauvre.

[3] Bei der Frau der linken Portalseite sind z. B. an der die Rolle haltenden rechten Hand die hinter dem Rollenstreifen versteckt liegenden Finger doch sorgfältig ausgearbeitet.

wie den «Meister der beiden Madonnen», den «Meister von Corbeil» oder selbst den Chartrerer Hauptmeister heran. Eine derartig ungeschickte Gestalt wie die des Paulus, mit der völlig missglückten Bildung der Arme, ist bei den letzteren nirgends nachzuweisen. Seine Köpfe haben etwas Derbes, Gesund-kräftiges, aber sie sind ohne Seele (Abb. 47). Die Augen quellen stark hervor, die Brauen sind hochgezogen, die Stirnen platt und breit, der Ausdruck ist der der Beschränktheit. Wo ist hier jener Hauch jugendlichen Lebens, der den Köpfen in Chartres den täuschenden Schimmer des Porträthaften verleiht, wo die seelenvolle Feinheit des Meisters von Corbeil (vgl. 6. Kap.)?[1] Dieses Werk ist also nicht, wie man gemeint hat, früher als das Chartrerer Westportal und es ist nicht das erste seiner Gattung. Die Komposition allein würde genügen, das zu erweisen. Sie ist, wie wir gesehen haben, ein Auszug aus dem grossen Programme der Chartrerer Schule. Dieses war vorhanden, es schwebt dem Meister vor, als er ans Werk geht. Wie sollte es für diese engen Raumbedingungen erfunden sein, unter denen es sich nicht zu entfalten vermag?!

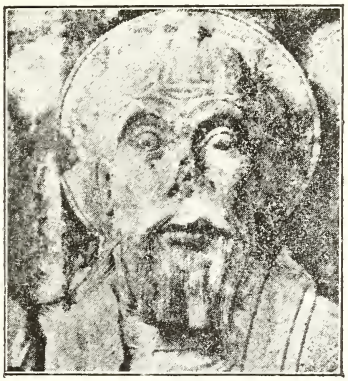

Abb. 47.

[1] Die „Tiere“ der Evangelisten sind zwar von feinster Ausführung, aber Zeichnung und Anordnung bleiben weit hinter Chartres zurück; die Bewegung ist ungeschickt, das glückliche Motiv der ausgebreiteten Flügel garnicht versucht. — Das Tympanon illustriert in auffallender Weise den unmittelbaren Einfluss der architektonischen Masse auf die Proportionen der Figuren. Die grössere Breite des Bogenfeldes kommt hier sofort in der breiten Bildung der Christusfigur zur Erscheinung: die Kniee weichen nach den Seiten auseinander, und an das Gewand setzen sich malerische Motive an.

wie hier der Chartrerer Stil entstanden sein, wo er so mangelhaft ist verstanden worden, und wo die Beziehungen zu den Quellen dieser Kunst sich längst verwischt haben! Auch ist hier die Pflanzenornamentik bereits von einem Saft, von einer Lebensfülle, die selbst die Akanthuskapitäle ergreift und deutlich absticht von der spröden, trockenen Behandlung des antiken Blattwerks am Chartrerer Westportale.[1]

Es ist lehrreich, auch einen Blick auf die Architektur zu werfen; dieser Bau steht auch architektonisch betrachtet ausserhalb der eigentlichen Entwicklungssphäre. Die Kirche ist im Osten begonnen worden, das spitzbogig geschlossene Westportal und die bereits mit einem gothischen Rippengewölbe überdeckte Vorhalle wurden an letzter Stelle ausgeführt. Wie seltsam hier auf engem Raume die Elemente verschiedener Stilarten durcheinander spielen, illustriert uns am besten die Ansicht Aufauvre's, wonach zwischen dem Bau der Absis und dem des Portals ein Zeitraum von etwa 200 Jahren läge. Aufauvre setzt die erstere um das Jahr 1000 an, das Portal in das Ende des 12. Jahrhunderts. Anthyme Saint-Paul, dem wir eine äusserst geistvolle Analyse dieses Baues verdanken,[2] belehrt uns eines anderen: Das Ganze ist ein

---

[1] Auch die Ornamentik der Säulenschäfte in Chartres, die sich meist in specifisch mittelalterlichen Rankenmotiven ergeht, — eine Akanthusranke findet sich hier nur einmal, — erscheint neben den Ranken von Saint-Loup-de-Naud lebloser, unentwickelter. Dagegen finde ich die auffallendsten Analogieen zwischen den Kapitälen von Saint-Loup-de-Naud und einigen aus Notre-Dame in Châlons-s.-M. stammenden Kapitälen, deren Abgüsse sich im Trocadéromuseum befinden (Nr. 807—809); wir haben hier dieselben Rankenmotive, denselben Grad organischer Belebung, die gleichen Früchte, Masken und Tiere, auch in der Katälform finden sich enge Bezüge. Es würde sich vielleicht verlohnen, diese Beziehungen zu verfolgen; gelegentlich meines Aufenthalts in Châlons waren mir dieselben noch nicht aufgefallen. Die Kirche Notre-Dame hatte ein unserer Schule zugehöriges Statuenportal, über dessen erhaltene Reste ich im Anhang referiere.

[2] A travers les monuments historiques, I. Teil, Paris 1877, S. 12 f.

Werk aus der Zeit, wo der gothische Stil beginnt, die Schwingen zu regen. Aber der Meister, der hier arbeitet, steht ausserhalb der architektonischen Bewegung, er nimmt von den rapiden Fortschritten der Konstruktion zwar mit Eifer, aber auf seine Weise Kenntnis und ergeht sich daher in allen möglichen Experimenten. So finden wir nebeneinander Kuppel, Kreuzgewölbe und Tonnen: «Bientôt, toujours perplexe et toujours disposé à profiter de tout ce qui lui semble un progrès, il voit quelque part la nervure franchement employée, ou bien entend parler des essais tentés à Poissy et à Saint-Denis; le voilà disposant les quatre travées qui lui restent à bâtir de manière à avoir deux compartiments carrés pour la grande nef et bandant sur ces carrés des nervures rudimentaires, sans renoncer ni au plein cintre, seul employé dans le corps de l'édifice, ni aux remplissages à bain de mortier. Enfin il apprend que l'ogive est employée ailleurs; sans trop de scrupule, il l'accepte pour son porche et pour la porte principale de l'église.»

Man sollte meinen, unser Portal werde mit dem von Saint-Ayoul in Provins eng verwandt sein, dieselbe Hand habe diese zwei nahe beieinander liegenden Werke geschaffen. Das ist nicht der Fall. Das Portal von Saint-Loup-de-Naud ist ein Schulwerk des Chartrerer Hauptmeisters, wie das von Provins, direkte Beziehungen zwischen den beiden letzteren liegen nicht vor. Die Verwandtschaft zum Hauptmeister tritt in der Fältelung der langen Röcke, wie der Mäntel ganz auffallend hervor. Daneben hat der Künstler jedoch noch andere Einwirkungen erfahren, des sind vor allem seine Kopftypen Zeuge; wir haben bereits oben ausgeführt, von welcher Seite her dieser Typus in die Chartrerer Schule eingedrungen sein möchte.[1]

[1] Man hat noch neuerdings in Deutschland die merkwürdigen

4. KAPITEL.

DER MEISTER DES LINKEN CHARTRERER PORTALES, DIE SKULPTUREN VON NOTRE-DAME D'ÉTAMPES UND DIE FASSADENDEKORATION DER EHEMALIGEN ABTEIKIRCHE DER MAGDALENA IN CHATEAUDUN.

Wir sehen, wie der Stamm sich mannigfach verzweigt. Der unmittelbare Einfluss des grossen Chartrerer Ateliers reicht von Le Mans bis nach Provins, er ist nachweisbar in Saint-Denis, wie in der Pariser Metropole. Auch die Chartrerer Nebenmeister haben nun an anderen Orten Spuren ihrer Wirksamkeit, oder doch ihres Einflusses hinterlassen. Mit dem merkwürdigen Künstler, der die drei oben abgebildeten Statuen des linken Chartrerer Portales (Abb. 12) wie einzelne kleinere Teile der Komposition gemeisselt hat, sind die Skulpturen des Südportales von Notre-Dame d'Étampes[1] und einige weitere Statuen in Verbindung zu bringen, die im Innern derselben Kirche in einer Kapelle des Chores ein Unterkommen gefunden haben.

Es ist merkwürdig, dass man das Portal von Étampes fast nie mit Chartres zusammengenannt hat,[2] denn keines verdient so sehr den Namen eines Chartrerer Schulwerkes

---

Statuen des Oktogons in Montmorillon (Vienne) mit der Chartrerer Gruppe in Zusammenhang gebracht. Es verleitet dazu der Umstand, dass bei den Frauenfiguren hier dieselbe eigentümliche Tracht auftaucht wie in Chartres. Ich habe die Originale bislang nicht nachprüfen können, aber nach den Abbildungen zu schliessen, die Millin in seinen Monuments antiques inédits, Bd. II, Paris 1806, Taf XV ff. gegeben hat, haben die Statuen mit Chartres nichts zu thun. Diejenigen Skulpturen, mit denen sie stilistisch am nächsten verwandt sind, scheinen mir die von Notre-Dame la grande in Poitiers zu sein; nichts ist in der That einleuchtender als ein Zusammenhang dieser zwei Ateliers, denn Montmorillon liegt in Poitiers' nächster Nähe. Es würde wichtig sein, dies genauer festzustellen.

[1] Département Seine-et-Oise, nicht weit von der Grenze des département Eure-et-Loir.

[2] Doch vgl. de Beuzelin, Notes sur la statistique monumentale

wie gerade dieses.[1] Wir finden hier nämlich — was sich bei keinem anderen Werke wiederholt — auch die auffallendste Verwandtschaft in der ganzen Anlage. Ein vorspringender Pilaster von gleichem Grundriss wie der in Chartres umrahmt das Portal an den beiden Seiten,[2] die Kapitäle reihen sich wie in Chartres zu einem fortlaufenden biblischen Scenenfriese aneinander,[3] der sich auch über den Pilaster hinzieht; die Scenen befinden sich wieder unter mit Zwergarchitekturen besetzten Arkadenreihen; die Deckplatten darüber sind mit demselben Akanthusblattwerk geschmückt, über den Statuen finden wir die aus kubischen Blöcken geschnittenen Baldachine, unter ihnen den mit Kanelluren versehenen Sockel wieder. In Höhe des Tympanons an der Ecke des vor die Flucht der Mauer vorspringenden Portikus ist, ebenfalls unter Baldachin, eine Statue angebracht worden;[4] wir erinnern uns an den Engel des clocher-vieux in Chartres.

Wie merkwürdig, dass gerade der Meister von Étampes eine Himmelfahrt gewählt hat, sie umgebend mit der Darstellung der apokalyptischen Greise.[5] Hatte doch sein

---

du département de Seine-et-Oise, in de Caumont's Bulletin monumental, Bd. I, S. 227.

[1] Vgl. die Beschreibung Guilhermy's in dessen handschriftlichem Nachlass, Paris, Bibliothèque nationale, N. acq. franç. 6100 Bl. 89a ff. Léon Marquis, Les rues d'Étampes et ses monuments, Étampes 1881, Anthyme Saint-Paul, Notre-Dame d'Étampes, in der Gazette archéologique 1884, S. 211 ff.

[2] Der rechts wird jetzt von der Mauer des Querschiffs z. T. verdeckt.

[3] Es folgen sich von links nach rechts (a. der linken Seite): Kindermord, 2 Figuren, die ich nicht zu deuten vermochte (heranziehende Könige?), Anbetung der Könige, Geburt mit Badung des Kindes, Verkündigung an Maria, Visitatio, der Engel und Joseph, Versuchung Christi in zwei Scenen; dann (rechte Seite): Vertreibung a. d. Paradiese, Sündenfall, Verfluchung des Feigenbaums (oder Christus und Zachäus?), die Frauen am Grabe, Abendmahl, Einzug in Jerusalem und der Rest einer weiteren Scene.

[4] Es ist eine männliche Figur mit Scepter, sie besteht aus 2 Blöcken, ist also an Ort und Stelle gearbeitet.

[5] Es sind nur 22, sie sind auf die beiden inneren Archivolten verteilt; auf der äussersten finden sich Prophetenfiguren.

Meister gerade an dem Himmelfahrtsportale in Chartres gearbeitet! wie klar liegt es hier zu Tage, dass die Künstler «Anteil an den ikonographischen Kompositionen» hatten; sie waren voller Bilder, sie brachten die Kompositionen mit. Und wir finden nun an der einen Seite des Portales drei Statuen, die Figur für Figur den dreien des Chartrerer Künstlers entsprechen (Abb. 48 vgl. Abb. 12);[1] wir haben hier bei den männlichen Figuren dieselbe eigentümliche Gewandung, dieselbe geschweifte Form der Sockel, das lange, bis zu den Füssen hinunterreichende Scepter, die gewaltsam nach auswärts gedrehten Füsse.[2] Auch die Frau, die rechts daneben erscheint, ist in Étampes dieselbe Figur,[3] doch überträgt dieser Meister den ornamentalen Faltenschematismus seiner männlichen Statuen auf die weiblichen, er tätowiert sie mit kreisrunden Faltenzügen auf Brust, Bauch und Schenkeln. Wen könnte es verwundern, dass dieser Manierismus hier einseitiger hervortritt als in Chartres; war sich doch dieser Künstler hier völlig selbst überlassen, während der Meister von Chartres die Werke des Chartrerer Hauptmeisters unmittelbar vor Augen hatte, nach deren Bilde er denn seine Frauenfigur auch erschaffen hat.

In der That, das Étamper Werk ist vollkommen einheitlichen Stiles, an den Figuren der Kapitäle, des Tympanons, der Archivolten entdecken wir dieselbe Hand. Den drei Statuen der rechten Seite stehen links drei gleichen Charakters gegenüber,[4] und wir dürfen sicherlich

---

[1] Sie stehen in Étampes in derselben Reihenfolge an der rechten Portalseite statt wie in Chartres an der linken.

[2] In Étampes halten beide Figuren eine Rolle in der Linken, in Chartres ist einmal ein Buch dafür eingetreten.

[3] Wir bemerken dieselbe Haltung von Armen und Händen; im Kostüm enge Verwandtschaft.

[4] Wieder zwei männliche und eine weibliche, die Anordnung entspricht symmetrisch der der anderen Seite. Von den Köpfen ist nichts erhalten; man erkennt jedoch, dass sie von der Säule abgelöst und vorgestreckt waren wie bei dem Chartrerer Meister. — In den Zwickeln über den Portalarchivolten sind in Flachrelief zwei grosse

Abb. 48.

den Schluss machen, Figuren gleicher Art, wenn nicht gar dieselben, hatte auch der Chartrerer Künstler für seine zweite Portalseite entworfen oder schon in Angriff genommen, als ihm der Chartrerer Hauptmeister den Weg vertrat.

Es scheint, in Étampes war ursprünglich eine plastische Dekoration grösseren Umfanges geplant, denn wir finden zwei weitere Statuen derselben Art im Innern der Kirche links und rechts von einem Altare des Chores aufgestellt (Abb. 49).

Man hat sie Peter und Paul getauft; aber die eine Figur ist ganz sicher ein Christus,[1] es sind also schon ikonographisch keine Gegenstücke, und jedenfalls waren sie ursprünglich nicht, wie man gemeint hat, dazu geschaffen, als Pendants in einem Winkel des Innern untergebracht zu werden.[2] De Guilhermy hat vermutet, es möchten Reste eines zerstörten Portales sein; mir scheint es wahrscheinlicher, dass diese Statuen niemals an den Ort ihrer Bestimmung gelangt sind. Wenn wir auch nicht wohl annehmen können, man habe hier wie in Chartres ursprünglich ein dreiteiliges Westportal errichten wollen,[3]

Engelfiguren angebracht, die, mit ausgebreiteten Flügeln und Schalen in den Händen, der mittleren Scene sich zuwenden. Das Motiv kommt jedenfalls von der Antike her.

[1] Die alten Köpfe der beiden Figuren fehlen, aber der Nimbus der Figur rechts zeigt ein in Relief gearbeitetes Kreuz, die linke Hand hält den Kreuzstab, dessen Ende unten den Kopf eines Tieres berührt, die rechte Hand ist erhoben.

[2] Es sind beides Säulenstatuen. Die Petrusfigur liegt nicht mit dem Rückgrat am Schafte fest, sondern mit der rechten Körperseite. Sie war offenbar ursprünglich bestimmt, von dieser Seite gesehen zu werden, an der linken Seite ist sie auch unbearbeitet geblieben. Sie sollte wohl die linke Seite eines Portales schmücken; hier ist ja auch sehr häufig der Platz des Petrus, ich erinnere an Arles, Saint-Gilles, die Porte Sainte-Anne. Möglich, dass der Christus an einem centralen Thürpfeiler stehen sollte; die Figur ist an beiden Seiten gleichmässig bearbeitet, auch ist sie vor allen übrigen in Étampes erhaltenen Statuen dadurch ausgezeichnet, dass sie statt des Baldachins von quadratischem Grundriss einen solchen von runder Form zeigt.

[3] Dagegen spricht u. a. die Abfolge der biblischen Scenen auf den Kapitälen des Südportales, sie geben eine einigermassen voll-

so möchte man doch noch ein zweites Portal an der Nordseite beabsichtigt haben.[1]

Die Étamper Skulpturen sind Werke zweiten Ranges wie die in Provins.[2] Wie hell leuchtet nicht neben diesen Frauengestalten die originale Schönheit jener weiblichen Statue in Chartres hervor (Abb. 12), wie wunderbar fein ist sie gearbeitet, mit welch' vollkommenem Verständnis das Detail der Gewandung wiedergegeben! Man spürt es, wie auch diese Nebenrichtung doch in Chartres ihr eigentliches Centrum hatte! —

Es ist bemerkenswert, dass jene abgestufte Anordnung der Figuren, die wir beim Hauptmeister in Chartres fanden, in Étampes ebenso wenig vorliegt, wie bei den ent-

Abb. 49.

ständige Uebersicht über das Leben Christi, es ist also nicht gut möglich, dass sie nur der dritte Teil einer ursprünglich weit grösser gedachten Reihe sind.

[1] Dazu bietet, wie wir sehen werden, Bourges eine Analogie.

[2] Die Durchführung ist weit weniger liebevoll, es tritt das besonders im Kostümlichen zu Tage. Die die Figuren von einander scheidenden Zwischensäulen, in Chartres der Tummelplatz der Ornamentik, sind in Étampes glatt geblieben; die Sockelsäulchen mussten schon wegen der geringeren Dimensionen des Werkes fortbleiben.

sprechenden Figuren in Chartres; wir finden hier an der linken Seite dieselbe kuriose Art der Aufstellung wie dort: die mittelste Figur ist am höchsten angebracht, aber die rechts davon gleich neben der Oeffnung stehende, ist weit grösser und überragt daher jene. Dies ist ein neuer Beweis, dass auch für diese Dinge in den einzelnen Ateliers verchiedene Gewöhnungen vorlagen, und dass die eigentümliche Art der Aufstellung in Chartres von dem Meister selbst herrührt, der die Figuren geschaffen hat; Haupt- und Nebenmeister waren hier gleichzeitig am Werke.

Von Étampes aus fällt nun unerwartet Licht auf den zweiten grossen statuarischen Cyklus dieser Zeit, der auf dem Boden des jetzigen Départements Eure-et-Loir ist geschaffen worden, ich meine die Königsfiguren der Nordfassade der alten Abteikirche der Magdalena in Châteaudun.[1] Die höchst merkwürdigen Originale sind nicht auf uns gekommen; aber die Archäologen des vorigen Jahrhunderts hatten sie noch vor Augen. Montfaucon bemühte sich, eine Abbildung für seine Monumens de la monarchie françoise zu erlangen. Im Jahre 1733 unternahm Lancelot in Begleitung eines Zeichners eine Reise nach Châteaudun, speziell zu dem Zwecke, diese Skulpturen zu untersuchen. Ihm verdanken wir die im 9. Bande der Histoire de l'académie royale des inscriptions et belles-lettres[2]

---

[1] Die Kirche hat niemals eine eigentliche Westfassade besessen.

[2] Paris 1736, S. 181 ff. und Tafel V und VI. Die bei Beaunier und Rathier, Recueil des costumes français. Bd. I. Paris 1810, Taf. 60 gegebenen Abbildungen sind unbrauchbar. Die Kirche ist in neuerer Zeit häufig Gegenstand des Studiums gewesen; vgl. die Artikel Coudray's im Bulletin de la société dunoise, Bd. II, S. 119 ff., 134 ff., 166 ff. u. ebenda, Bd. V, S. 453 ff.; ausserdem über „Façade et bas-côté nord, clocher", Ch. Cuissard, ebendort, Bd. V, S. 125 f. In dem gleichen Bande, S. 229 ff., gab auch Eugène Lefèvre-Pontalis eine wie immer lichtvoll geschriebene Baubeschreibung: Étude archéologique sur l'église de la Madeleine de Châteaudun. Poulain de Bossay's „Topographie archéologique du pays Dunois", Châteaudun 1876, ist von mir nicht benutzt worden.

veröffentlichte «Description des figures qui sont sur la façade de l'Église de l'Abbaye Royale de la Magdaleine de Chasteaudun», wie die beiden Stiche Simonneau's, die, wenn auch nicht besonders sorgfältig ausgeführt, uns doch Aufschluss geben sowohl über die Anordnung wie den Stil und Charakter der Figuren. Man fragt, warum ich das alles so breit erzähle: Damit wir uns dieser wackeren Vorgänger erinnern und hingehn, desgleichen zu thun.

Es handelte sich hier nicht, wie gemeinhin in der Chartrerer Schule, um die plastische Dekoration eines Portales; der statuarische Schmuck dehnte sich hier vielmehr über die ganze Fassade aus. Zwei Figuren waren links und rechts neben den Archivolten des Hauptportals angebracht,[1] vier in Höhe der oberen Fensterreihe zu den Seiten eines Rundfensters; fünf andere verteilten sich auf ebenso viele Strebepfeiler, sie waren mit jenen vier ungefähr in gleicher Höhe aufgestellt. Noch höher, unsymmetrisch an einer Seite angeordnet, eine historische Scene in grossen Figuren. Von den drei Portalen hatte dagegen nur das mittlere figürlichen Schmuck erhalten. Darstellungen der Seligen und Verdammten schmückten hier die Archivolten, ein Rankenornament umrahmte dieselben; links und rechts der Oeffnung zwei Säulen. Die beiden spitzbogig geschlossenen Seitenportale sind nur mit Säulen geschmückt.[2] Im architektonischen Aufbau, in der Verteilung der Dekoration finden wir hier mit Chartres, wie wir sehen, keine Berührung.

Zunächst hatte ich den Eindruck, als sei hier eine ganz andere Schule am Werke. Denn die Figuren zeigen zum Teil auch ikonographische Besonderheiten, die in der Chartrerer Schule sonst nicht vorkommen; mehrere

---

[1] Dieses ist noch erhalten.

[2] Diese sind kleineren Durchmessers als die am Hauptportale, sie zeigten, nach der Abbildung zu schliessen, wenigstens an der rechten Seite eine ornamentale Musterung der Schäfte wie die Zwischensäulen in Chartres.

haben ein Schwert, dasselbe, sei es gezückt in der Rechten, sei es in der Scheide auf der Lende tragend, eine der Figuren hält eine Streitaxt, einzelne sind mit Sporen versehen, und über dem Haupte der Figur links neben dem Mittelportale hatte man ein Jagd- oder Schlachthorn angebracht.[1]

Trotzdem liegen nun hier enge Beziehungen vor und zwar zum Atelier von Étampes. Dieses hat ohne Zweifel einen Teil dieser Figuren gearbeitet.

Die Statuen, die hier zunächst inbetracht kommen, sind diejenigen, welche an den Strebepfeilern standen. Wir haben hier eine männliche und zwei Frauenfiguren, die bis ins einzelne mit den Statuen des Südportals von Notre-Dame d'Étampes übereinkommen (Abb. 50).[2] Die männliche Statue (links a. d. Abb.), die Lancelot irrtümlich als Frau ansprach,[3] ist geradezu dieselbe Figur, wie die, welche in Étampes rechts neben der Thür steht (vgl. Abb. 48); sie ist in Châteaudun sogar auf einen in gleicher Weise geschweiften Sockel gestellt, sie hält das lange Stabscepter in der Rechten, die Rolle in der Linken! Gewandmotive und Zeichnung der Falten entsprechen sich. Die Frau rechts daneben ist zusammenzustellen mit der an derselben Seite des Étamper Portales. Die Falten-

---

[1] Offenbar gab dieses den Anlass zu der Annahme, dass hier Karl der Grosse und seine Paladine, so wie einzelne seiner Nachfolger dargestellt sein möchten. Bereits Lancelot verhält sich hier skeptisch: „il n'y a aucune inscription, pas une seule lettre qui puisse déterminer, il n'y a de même dans les archives et dans le cartulaire de l'abbaye aucun titre sur lequel on puisse asseoir un jugement." Ueber die Genauigkeit der Abbildungen in den ikonographischen Details kann im allgemeinen kein Zweifel sein; vgl. z. B. S. 190 die Bemerkungen Lancelot's über den Mann mit der Streitaxt.

[2] Bei Lancelot als Fig. 7, 8 und 9 abgebildet.

[3] Ihm selbst fiel auf, dass die Figur keine Hängeärmel und keine langen Haare hat; er bemerkt: „elle a une ceinture, dont les bouts pendent jusqu'aux genoux." Wie die Abbildung und der Vergleich mit der Étamper Figur ergiebt, hat Lancelot hier den Rest des langen Stabscepters für Gürtelenden genommen.

züge auf den Schenkeln sind wie von derselben Hand gemeisselt. Wir erkennen auf der Zeichnung sogar die unterhalb der Kniee das Gewand überquerenden Bordüren, ein Motiv, das für das Étamper Atelier besonders charakteristisch ist. Auch diese Figur steht auf geschweiftem Sockel! Endlich die zweite Frauengestalt findet ihr Gegenstück an der linken Seite des Portales von Étampes;

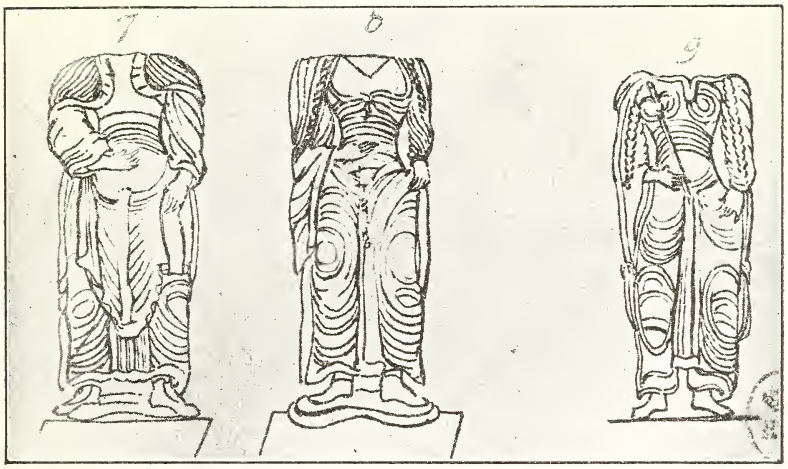

Abb. 59.

auch hier entdecken wir auf dem Stiche die Bordüren unterhalb der Kniee!

Wir können jedoch dem Atelier von Étampes keinesfalls diese ganze Gruppe von Statuen vindicieren; soweit die Stiche ein Urteil erlauben, gehörte demselben ausser den drei genannten Figuren noch die Frauenfigur zu, die rechts daneben auf dem vierten Strebepfeiler stand, wahrscheinlich auch die ganz oben rechts angebrachte historische Scene.[1] Hier sah man links eine sitzende, ihr

[1] Die sitzende Figur links hat, wie die Figuren in Étampes, den latzartig auf die Schultern sich legenden Mantel, wie den schürzenhaften Fall des Uebergewandes, zu vgl. auch die Faltenmotive auf dem Leibe.

gegenüber eine stehende Figur, beide offenbar mit einander im Gespräche dargestellt. Lancelot bemerkt, dass die Darstellung schon damals unvollständig war, er hatte eine ältere Zeichnung derselben vor Augen, die dieselbe noch genauer wiedergab: En 1654 on voyoit une autre figure étendue le long de la plinthe, dont la main portait sur le pied de la figure assise. Cette figure est tombée, et il n'en reste plus que la main posée sur ce pied. Er deutet dann nicht ungeschickt auf Christus und die Sünderin, eine Darstellung, die an der Kirche der heiligen Magdalena gewiss an ihrem Platze ist.

An den übrigen Statuen beobachtet man zwar besonders in den Faltenmotiven hier und da Analogieen zu jener mit Étampes verwandten Gruppe.[1] Aber es scheint, sie waren in der Faltengebung weniger fein, als diese;[2] die für Étampes charakteristischen Kostümmotive finden sich hier nicht, und ikonographisch treten hier die Eigentümlichkeiten hervor, von denen schon die Rede war. Es ist zu beklagen, dass sich das Verhältnis dieser zwei Gruppen nicht mehr genauer beleuchten lässt. Finden wir hier doch diese stilistisch so interessante Nebenströmung der Chartrerer Schule allem Anschein nach in Gemeinschaft mit einem Atelier, mit dem sie allerlei stilistische Eigentümlichkeiten teilte! Die Geschichte dieses merkwürdigen Manierismus würde sich uns hier vielleicht aufhellen, hätten wir die Originale noch vor Augen.

Ich erwähne noch, dass man vor kurzem auch an der Südseite der Kirche ein mit Skulpturen geschmücktes Portal entdeckt hat,[3] die Archivolten sind mit menschlichen

---

[1] Vgl. besonders Fig. 6, den Mann mit der Axt.

[2] Dass hier die ungleichmässige Art der Zeichnung der Grund sei, kann man nicht wohl annehmen, denn die Figuren sind alle von derselben Hand gezeichnet. Die Statuen Nr. 2—6, scheint es, gehörten stilistisch eng zusammen.

[3] Ich habe es gelegentlich meines Dortseins nicht gesehen. Coudray's Vergleich der beiden Werke ist etwas unbestimmt und

und phantastischen Tier-Figuren geschmückt; es scheint älter als der plastische Schmuck der Nordseite.

Ueber das Datum unserer Statuen wissen wir nichts Bestimmtes zu sagen. Lefèvre-Pontalis setzt die zugehörigen architektonischen Teile in die Mitte des 12. Jahrhunderts.[1]

5. KAPITEL.

DIE PORTALANLAGE SUGER'S UND DAS SITZBILD DES DAGOBERT.

Wir kommen zu dem zweiten Chartrerer Nebenmeister, der die Statuen rechts am Madonnenportale geschaffen hat (Abb. 24); wir wissen bereits, dass ihm auch einzelne der Figürchen an den Thürpfosten gehören. Weitere Werke seiner Hand oder Werkstatt sind, soviel ich sehe, nicht erhalten, aber nach den Abbildungen zu schliessen, hat entweder er selbst oder ein Meister seines Ateliers

---

weitschweifig, er bemerkt u. a.: „sous certains rapports la sculpture de notre porte (des Südportals) paraît plus naïve et d'une main moins exercée."

[1] A. a. O. S. 303 f., S. 299 f. sucht er das Datum genauer zu umgrenzen: „On ignore la date où l'église de Notre-Dame (dies der ursprüngliche Titel) fut détruite pour faciliter la construction de l'église actuelle de la Madeleine, mais il est probable que sa démolition coïncida avec l'époque où Thibauld IV, comte de Blois, substitua des chanoines réguliers aux clercs séculiers qui desservaient l'abbaye de la Madeleine. Ce changement s'accomplit en 1130 et il fut approuvé l'année suivante par le pape Innocent II (Gall. christ. VIII. Instr. col, 326). Or, comme une charte octroyée dix-huit ans plus tard, en 1148, par le comte Thibauld, aux moines de l'abbaye, pour leur confirmer la possession de leurs biens, fait mention de l'église de la Madeleine, il est permis de supposer que le monument fut élevé pendant le second quart du XIIe siècle." Ich gestehe, dass ich diesen Schluss nicht für sehr bindend halte; denn dass i. J. 1148 die Kirche der Magdalena erwähnt wird, beweist doch für die Baugeschichte nichts, diesen Titel hatte die Kirche bereits z. Z. des heiligen Ivo von Chartres. Begnügen wir uns also mit dem allgemeinen Ergebnis der architektonischen Kritik.

einen Teil der Statuen für die Fassade Suger's gearbeitet. Unser Weg führt uns also nach Saint-Denis zurück.

In Saint-Denis liegt wie in Chartres eine dreiteilige statuengeschmückte Portalanlage vor,[1] es ist das zweite Beispiel dieser Art, das uns im Umkreise der Schule erhalten blieb.[2] Nichts ist so geeignet, das Wertverhältnis

---

[1] Die älteste Beschreibung gab J. Jacques Doublet, Histoire de l'abbaye de S. Denys, Paris 1625; hier werden u. a. auch die Masse der Thüren gegeben, was insofern wichtig ist, als dieselben später offenbar vergrössert worden sind; vgl. ferner Dom Michel Félibien, Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France, Paris 1706, S. 528 ff. Die ausführlichste neuere Beschreibung findet sich in der Collection Guilhermy der Bibliothèque nationale, Bd. 28 und 29: „Notes historiques et descriptives sur l'abbaye et basilique de Saint-Denis." Guilhermy giebt genaue Auskunft über die in unserem Jahrhundert vorgenommenen Restaurationen der Skulpturen. In der Monographie de l'église royale de Saint-Denis par le baron de Guilhermy, dessins par Ch. Fichot, Paris 1848, die den Grabmälern gewidmet ist, wurde nur eine summarische Beschreibung des Baues vorangestellt. Ich verweise noch auf die Artikel Viollet-le-Duc's in der Revue archéologique, année 1861, wie auf den Aufsatz F. de Verneilh's: Le premier des monuments gothiques, Annales archéologiques, Bd. XXIII, S. 5 ff., 115 ff.; vgl. ferner Saint-Denis, sa basilique et son monastère par Mme. Félicie d'Ayzac, Saint-Denis 1867, S. 42 ff. und A. Joanne, Environs de Paris illustrés, Paris 1878, S. 214. — Abb. finden sich u. a. bei Alexandre Lenoir, Monuments des arts libéraux . . . de la France, Paris 1840[2], Taf. XX, bei Chapuy et Ramée, Le moyen-âge monumental, III, Taf. 235 etc. — Unschätzbare Quellenwerke zur Geschichte des Baues sind die Schriften des Abtes Suger (1122—1152), der die völlige Erneuerung desselben in Angriff nahm. Inbetracht kommen der „libellus alter de consecratione ecclesiae sancti Dionysii" und der „liber de rebus in administratione sua gestis", vgl Œuvres complètes de Suger, publ. par A. Lecoy de la Marche, Paris 1867.

[2] Die dreifache Portalanlage ist das Werk Suger's; die ältere Fassade hatte nur e i n Portal, vor welchem eine Vorhalle lag; vgl. „liber" c. 24: „in amplificatione corporis ecclesiae et introitus et valvarum triplicatione, turrium altarum et honestarum erectione, instanter desudavimus"; vgl. dazu c. 26, wo von der gelegentlich der Weihe von 1140 veranstalteten Procession gesagt wird: „per singularem atrii portam de antiquo in novum opus transpositam tertio ingrediebatur." Die Portale waren im wesentlichen im Jahre 1140 vollendet, vgl. c. 26. Beachtenswert, dass Suger von der Steinplastik der Gewände, Tympanen etc. nichts erwähnt, während er dagegen wohl über den Bilderschmuck der bronzenen Thürflügel spricht und sehr ausführlich über die Prunkgeräte.

der beiden Werke ins Licht zu setzen, als ein Vergleich der Kompositionen. Finden wir in Chartres eine geniale kompositionelle Schöpfung, in der alles auf einander bezogen und gegen einander abgewogen ist, so ist in Saint-Denis von einer «Komposition» im engeren Sinne des Wortes überhaupt nicht die Rede; die drei Portale sind nicht wie in Chartres in ein System zusammengefasst, sondern nur symmetrisch zu einander gruppiert worden. Sie werden durch zwei mächtige, nackt und schmucklos vortretende Strebepfeiler von einander abgesondert; nicht einmal ein fortlaufendes Gesimse ist über die kahle Mauermasse der letzteren hinüber geführt, die Portale mit einander verbindend, denn Mittel- und Seitenöffnungen sind hier wie in Provins ungleich hoch genommen. Wie weit ging nicht in Chartres selbst in der Gestaltung der Tympanen die kompositionelle Berechnung! in Saint-Denis waren sie noch nicht einmal in gleicher Technik gehalten, denn man hatte auf dem Tympanon links auf besonderen Wunsch des Bauherrn an Stelle der plastischen Darstellung ein Mosaik angebracht.[1] Der unmittelbare Eingriff des Auftraggebers wurde hier wie so häufig verhängnisvoll für die künstlerische Wirkung. Ich leugne nicht, dass in Chartres die Einheitlichkeit der Komposition dadurch begünstigt wurde, dass hier die Portalanlage zwischen den beiden mächtigen Türmen beschlossen lag, ohne auf diese selbst hinüberzugreifen. Die Seitenportale unterhalb der Türme anzu-

---

[1] „Quod et novum contra usum hic fieri et in arcu portae imprimi elaboravimus"; unter dem „novus usus" ist die Verwendung der Plastik an dieser Stelle zu verstehen; Suger kam die Anregung dazu jedenfalls von Italien; er dachte z. B. auch daran, aus Italien marmorne Säulen kommen zu lassen. „Romae enim in palatio Diocletiani et aliis termis (!) saepe mirabiles conspexeramus," so „libellus" c. 2.

Man findet noch gelegentlich in der neueren Litteratur den Irrtum wiederholt, wonach dieses Mosaik von dem karolingischen Bau herstamme und von Suger beibehalten sei; was beibehalten wurde, waren, wie schon de Verneilh richtigstellte, die Thürflügel.

bringen, darauf konnte man hier gar nicht kommen, denn letztere waren als hors-d'œuvre der älteren Kirche vorgeschoben, für die das Portal noch berechnet war; überhaupt handelte es sich hier mehr um ein Werk der Innendekoration, das Portal bildete den östlichen Abschluss einer Vorhalle. In Saint-Denis, wo die Seitenportale auf die Türme entfielen, welche hier den Seitenschiffen des Gebäudes entsprachen, mussten notwendiger Weise zwischen Haupt- und Nebenportal die mächtigen Strebepfeiler Platz finden, welche die Türme flankierten. Immerhin waren auch in Chartres zwischen Portal und Portal vorspringende Mauermassen notwendig, wenn auch nicht von gleicher Mächtigkeit. Aber der Chartrerer Meister zieht dieselben in die plastische Komposition hinein, er führt diese ohne Unterbrechung über sie hinüber, während man in Saint-Denis vor ihnen stehen blieb. Er erreicht das, indem er den Oeffnungen der Nebenportale dieselbe Höhe giebt wie der mittleren.

Nicht Saint-Denis, sondern Chartres ist die geniale kompositionelle Leistung. Hier ist bereits durchgeführt, was das 13. Jahrhundert erst in Reims wieder versucht hat,[1] ja es ist hier mit einer Weisheit komponiert worden, die im Mittelalter kaum jemals wieder erreicht wurde.

Ein Vergleich der plastischen Teile im einzelnen fällt für Saint-Denis nicht minder ungünstig aus.

Die grossen Statuen[2] (Abb. 25, 27 u. 28) zeigen weniger

---

[1] Wir finden in Reims wie in Chartres die Statuenreihe über die Zwischenpfeiler ohne Unterbrechung hinübergeführt, ferner gleiche Höhe der drei Portalöffnungen; dieselbe Disposition der Statuen auch in Amiens, wo die Tympanen der Seitenportale jedoch tiefer hinunterreichen als das des Hauptportals. Die Pariser Fassade steht noch auf der Stufe von Saint-Denis, die Portale sind durch die Strebepfeiler isoliert.

[2] Montfaucon, Monumens de la monarchie françoise, Bd. I, Taf. XVI—XVIII, dazu Dessins et gravures pour les monumens de la mon. franç. Ms. franç. 15634 der bibliothèque nationale.

Geschlossenheit und Konsequenz des Stiles; die noch an Ort und Stelle erhaltenen Skulpturen der Tympanen, der Archivolten und Thürpfosten sind durchweg in schwächerem Relief gehalten, es fehlt hier jene energische Tendenz zur Rundplastik, die in Chartres alle Gebilde beherrscht (!) und selbst in den kleinen Figuren der Archivolten und Zwischenpfeiler hervortritt. Wie ist doch auch hierin Chartres der Vorläufer des 13. Jahrhunderts! Welch ein künstlerischer Abstand ferner zwischen den beiden Christusfiguren, wie roh und maniriert erscheint die eine neben der vollendeten Technik, der stilgestrengen Hoheit der anderen; wie leblos und schematisch sind nicht in Saint-Denis die apokalyptischen Könige, wie ausdrucksvoll daneben die gleichen Darstellungen des «Meisters der beiden Madonnen», wie unbedeutend in Saint-Denis diese puppenhaften Darstellungen der Monatsbilder und Tierkreiszeichen![1]

Die Technik der erhaltenen Teile ist eine ungleiche. Die Darstellungen an den Thürpfeilern, an den Archivolten des Hauptportales, die rein ornamentalen Partieen wie z. B. die Kapitäle sind immerhin das Werk einer fein ciselierenden, wenn auch nicht besonders schneidigen Hand; die Darstellungen auf den Tympanen, soweit sie alt sind,[2] die Figuren an den Archivolten der Nebenportale dagegen[3] sind unerfreulich und z. T. geradezu stümperhaft.[4] Ueber die technische Ausführung der

---

[1] Beschreibung derselben im Magasin pittoresque, Bd. VI, S. 394, Abb. bei Alexandre Lenoir a. a. O., sowie bei Chapuy et Moret, Le moyen-âge pittoresque IV, Taf. 119.

[2] Das Tympanon links ist völlig modern, das hier angebrachte Mosaik war bis zum Jahre 1771 an Ort und Stelle. Das Tympanon der rechten Seite ist stark restauriert.

[3] Modern ist von den Archivolten der Nebenportale links die innere, rechts die äussere.

[4] Vgl. z. B. die Gewandfiguren der linken Seite; bereits de Verneilh a. a. O. bezeichnete die an Ort und Stelle erhaltenen figuralen Skulpturen als „d'une exécution relativement mauvaise".

Statuen gewinnen wir damit zwar noch kein Urteil; alle figürlichen Teile, die sich hier heute noch an Ort und Stelle befinden, sind «après la pose», an der Mauer selbst aus den bereits versetzten Werkstücken herausgearbeitet,[1] während die Statuen wie die Kapitäle darüber jedenfalls im Atelier fertiggestellt worden sind; auch ist es möglich, dass diese zwei Gruppen von verschiedenen Händen stammen. Denn während die grossen Statuen der drei Portale sich allem Anschein nach auch auf drei verschiedene Künstler verteilten, sind die Darstellungen an den Archivolten der beiden Nebenportale[2] offenbar von einer Hand, während eine zweite Tympanon und Archivolten des Mittelportales arbeitete; Beziehungen zwischen diesen oberen Teilen und den zugehörigen Statuengruppen darunter lassen sich nicht mit Sicherheit erkennen.

Die grossen Statuen sind mitsamt dem centralen Thürpfeiler des Hauptportales, an dem die Figur des heiligen Dionysius stand, schon im Anfang des 18. Jahrhunderts durch Robert de Cotte beseitigt worden; die Revolution, die mit den Bildwerken ebenso sinnlos verfuhr, wie mit den Menschen, hat sämtliche Köpfe der Figuren kleineren Massstabes heruntergeschlagen.[3] Doch hat Louis Courajod eine Anzahl von Königsköpfen, die jetzt im Louvre aufbewahrt werden,[4] mit den apokalyp-

---

[1] Man vergl. die Thürpfosten, die Archivolten, wo die Figuren von den Fugen überall überschnitten werden; diese Skulpturen sind demnach später als die Statuen, und man braucht die Vollendung dieser Teile nicht mit der Weihe von 1140 in Verbindung zu bringen, sie können sehr wohl erst in den folgenden Jahren ausgemeisselt sein vgl. jedoch S. 227; de Guilhermy bemerkte, dass einige Archivolten der Seitenportale in ihrer tektonischen Rohform belassen waren und erst in neuerer Zeit ausgemeisselt worden sind.

[2] Soweit sie alt sind.

[3] Die einzigen, die erhalten blieben, befinden sich an einigen Kapitälen des Haupt- und des linken Seitenportales.

[4] Courajod selbst hat sie zusammen mit zahlreichen anderen wertvollen Resten mittelalterlicher Plastik in den Louvre gerettet.

tischen Greisen unseres Hauptportales in Verbindung gebracht.[1] Der verehrte Meister möge verzeihen, wenn ich hier widerspreche.

Nach meiner Ansicht haben diese vortrefflich gearbeiteten Köpfe mit diesem Portale nichts zu thun, sie passen weder technisch noch stilistisch hierher. Courajod selbst bezeichnet sie sehr richtig als «specimens de l'art de la fin du douzième siècle ou, tout au plus, des premières années du treizième.» Nun, — dann können sie zu dem Westportale von Saint-Denis nicht gehört haben, denn die Darstellungen an den Archivolten des Hauptportales, wenngleich après la pose gearbeitet, sind unzweifelhaft gleichen Datums mit dem jüngsten Gerichte des Tympanons, und letzteres befand sich zu Anfang der vierziger Jahre des 12. Jahrhunderts bereits an Ort und Stelle; das geht doch aus der Inschrift hervor, die auf dem Thürsturz angebracht war:[2] Suscipe vota tui, *judex districte*, Sugeri, Inter oves propias fac me clementer haberi. Hier wird doch auf die Darstellung des jüngsten Gerichtes offenbar angespielt. Dass die fünf Köpfe des Louvre nicht die Reste unserer apokalyptischen Greise sind, das kann jedoch, scheint mir, noch weit direkter bewiesen werden, denn es haben sich an den Figuren der Archivolten, die in unserem Jahrhundert restauriert wurden, zahlreiche Reste der Bärte erhalten, mit denen sie ausgestattet waren; ich bemerke nicht weniger als 12 solcher Reste, und zwar finden wir hier immer

---

[1] In seinem für die Geschichte der französischen Skulptur so wichtigen Werke über „Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français", Bd. III, S. 400 ff.; vgl. die Abb. a. S. 402 und 403. — Willemin hat in seinen „Monuments français inédits", Bd. I, eine der Figuren abgebildet.

[2] Es ist ausdrücklich von Suger bemerkt, dass sich die Inschrift auf dem Thürsturz befand „in superliminari". Félicie d'Ayzac glaubte unter den Auferstehenden des Bogenfeldes den Abt Suger zu erkennen, doch ist das nur eine Vermutung; nach den alten Beschreibungen befand sich sein Portrait jedoch auf den Thürflügeln.

dieselben charakteristischen Formen, nämlich lange, spitzzulaufende Strähne, zu zweien oder dreien nebeneinander geordnet, auch wohl über einander gebogen oder korkzieherartig aufgerollt. Davon ist an den fünf Köpfen des Louvre nichts zu bemerken, wo die Barthaare als zusammenhängende, leicht wellige Masse charakterisiert sind. Courajod hat scharfsinnig nachgewiesen, dass unsere Köpfe sich ursprünglich in Saint-Denis befunden haben müssen, wohin sie gelegentlich der Auflösung des musée des monuments français zurückgeliefert worden sind. Ist das der Fall, so stammen sie eben nicht vom Westportale, sondern von der porte des Valois, die in der That in die zweite Hälfte des Jahrhunderts gehört und an den Archivolten mit Königsfiguren geschmückt ist.[1] Und hierauf scheinen mir doch auch die schriftlichen Quellen ganz unzweideutig zu weisen.

Lenoir bemerkt im ersten Bande seines «Musée des monumens français»[2] mit Bezug auf Saint-Denis: «Je viens de recueillir les six figures plus fortes que le naturel, qui décoraient le portique septentrional de ce temple (die porte des Valois!), qui sont: Hugues-Capet, Robert-le-Pieux, Henri Ier, Louis-le-Gros, Philippe et Louis-le-Jeune.» Nach einer kurzen Abschweifung über den Stil dieser Statuen, fährt Lenoir fort: «Suger qui a fait construire cette partie (!) de l'église de Saint-Denis, avait fait représenter dans l'archivolte du portail trente-deux rois, dont je n'ai pu retrouver parmi les démolitions que quelques têtes;» wir sehen, Lenoir spricht hier nur von der porte des Valois, die Köpfe der Archivolten, von denen er redet, stammten von dieser und nicht vom Westportal.[3] Vergleicht man nun die Köpfe der ja noch

[1] Sämtliche jetzt vorhandenen Köpfe sind modern, ebenfalls die des Tympanons.

[2] Paris 1800, S. 168.

[3] In dem Verzeichnis der i. J. 1816 nach Saint-Denis zurückgelieferten Kunstwerke heisst es unter Nr. 525 (citiert von Courajod,

auf uns gekommenen sechs grossen Statuen dieses Portales mit den kleinen Königsköpfen im Louvre, so wird man zugestehen müssen, dass dieselben hier auch stilistisch durchaus an ihrem Platze sind.[1] Lenoir setzt, wie wir sehen, die porte des Valois in die Zeit Suger's; dieser Irrtum hat sich noch bis in die neuere Litteratur hinein fortgepflanzt;[2] es ist allerdings damals am Querhause gearbeitet worden,[3] aber die porte des Valois gehört nichtsdestoweniger erst in die späteren Jahrzehnte des Jahrhunderts.

---

vgl. den Abdruck, Bd. I, S. 186): „Six statues colossales en pierre, et plusieurs têtes d'autres statues, provenant du portail de Saint-Denis." Dass hier wieder nur von der porte des Valois die Rede ist, ist ja keine Frage, von den grossen Statuen des Westportales hat sich keine in Lenoir's Museum befunden. Dass Lenoir auch einige Köpfe des Westportales möchte erhalten haben, ist ja möglich; die von Courajod S. 401, Anm. 1 citierte Notiz könnte darauf deuten.

Wie de Guilhermy in seinem handschriftlichen Nachlass bemerkt, wurden bei dem Bau eines Hauses am Marché-aux-guêdres drei Köpfe aufgefunden, die mutmasslich zu den Figuren der Archivolten des Westportales gehört haben; zwei schienen de Guilhermy die der Henker des rechten Seitenportales zu sein; ich weiss nichts über den Verbleib dieser Fragmente anzugeben. Ich bemerke nur, dass sich im Louvre noch ein zweiter, älterer Cyklus von Köpfen befindet, die ebenfalls von Saint-Denis in den Louvre gekommen sind, vgl. Courajod a. a. O., S. 400 und die Abb. S. 401. Ob dieser Cyklus mit dem Westportale Suger's zusammenhängt, das will ich einstweilen nicht entscheiden. — Im Louvre befinden sich ferner zwei Fragmente ornamentierter Säulenschäfte, die vielleicht mit dem Westportale zusammenhängen, vgl. darüber Courajod, a. a. O. S. 391. Ueber die Provenienz der zwei trefflich erhaltenen Exemplare ähnlicher Art, die jetzt im Lichthof des musée de l'hôtel de Cluny stehen, kann ich keine Auskunft erteilen.

[1] Man vergleiche die Krone des von Courajod auf S. 403 abgebildeten Kopfes mit den Kronen der von Baudot publicierten zwei grossen Statuen der porte des Valois (La sculpture française, 12e siècle, pl. XV), ferner die Bildung von Mund und Bart!

[2] De Verneilh a. a. O. „La porte du transept nord, qui date aussi de Suger, mais qui est postérieure à 1144" u. s. w.; vgl. auch Joanne, Environs de Paris illustrés, Paris 1878; de Guilhermy hat dieselbe in seinen handschriftlichen Notizen einfach als sace. XII bezeichnet.

[3] Cap. 28 des „liber" heisst es: „et cruces collaterales ecclesiae ad formam prioris et posterioris operis conjugendi attolli et accumulari decertavimus." Cap. 29: „Sed quia jam incoeptum est in alarum extensione. . "

Man hat die zwei Westportale von Chartres und Saint-Denis sehr oft in einem Atem genannt, denn es sind beides «Königsportale». Vergleicht man die sonstige plastische Dekoration der zwei Werke, so möchte man fast zweifeln, ob hier überhaupt Beziehungen vorliegen. Das mittlere Tympanon ist, wie gesagt, in Saint-Denis nicht mit einer Darstellung des «Thronenden», sondern mit einem jüngsten Gerichte geschmückt, auf den seitlichen waren Scenen aus der Legende des heiligen Dionysius dargestellt.[1] Von einem biblischen Scenenfriese an den Kapitälen ist in Saint-Denis keine Rede ; die Verwandtschaft in den Cyklen der Monatsbilder, des Tierkreises, der apokalyptischen Greise ist nur eine allgemeinere, und die Dekoration der Thürpfosten ganz anderen Charakters. Es sind die uns leider nicht erhaltenen grossen Statuen, in denen die Beziehungen zu «Chartres» zu Tage treten.

Wir sagten schon, der Meister, der die Statuen des Mittelportales in Saint-Denis geschaffen hat, hängt allem Anschein nach mit dem Chartrerer Künstler zusammen, dem die drei Statuen rechts (Abb. 24) am Madonnenportale in Chartres gehören. Ich setze hier eine der Figuren des Portales von Saint-Denis nach der für Montfaucon angefertigten Zeichnung her (Abb. 50), man möge sie mit der in Chartres gleich rechts von der Oeffnung stehenden Figur, die wir auf Joseph gedeutet haben, vergleichen. Ich mache darauf aufmerksam, dass auch am Hauptportale von Saint-Denis die Figuren z. T. auf tierisch oder menschlich gebildeten Sockeln standen, was sich bei dem Chartrerer Meister wieder fin-

---

[1] Was auf dem Mosaik links dargestellt war, wissen wir nicht man möchte vermuten, dass man sich bei den Restaurationen an das Vorhandene angeschlossen hat. Die vita Christi fand hier auf den Thürflügeln Platz ; vgl. c. 27 des „liber“ : „Valvas siquidem principales. . ., in quibus passio Salvatoris et resurrectio vel ascensio continetur, . . . ereximus.“

det, während es bei dem Hauptmeister dort nicht vorkommt.

Ich habe oben an einigen Abbildungen erläutert, dass die Künstler, die hier die Statuen der Seitenportale gearbeitet haben, aus der Languedoc herüber gekommen sein möchten. Besonders der Künstler rechts ist ein Meister von ausgesprochener Eigenart des Stiles; dass hier eine andere Hand gearbeitet hat, als am Hauptportale, ist über jeden Zweifel. Ich beobachte jedoch auch an den Statuen des linken Portales allerlei Eigentümliches, das tänzerhafte Uebertreten der Füsse findet sich hier bei allen Figuren, während es sich am Hauptportale doch nur einmal nachweisen lässt und zwar bei einer Statue, die auch sonst denen des linken Portals nahesteht; die Figuren sind hier alle mit Rollen statt mit Büchern ausgestattet, die zoomorph gebildeten Sockel fehlen u. s. w. Und dass sich hier die Statuenreihe auf drei verschiedene Meister verteilt habe, von denen ein jeder eins der drei Portale übernahm, das würde seine Analogie eben in Chartres finden, nur dass dort die dominierende Persönlichkeit des Hauptmeisters die beiden anderen Künstler auf die äussersten Teile der Gewände be-

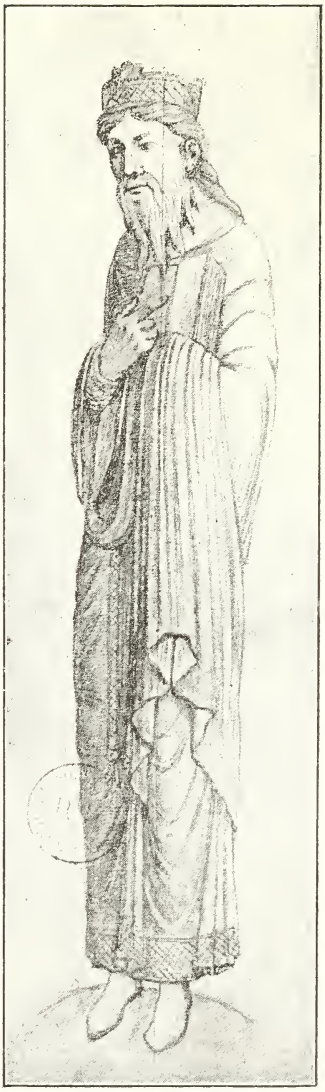

Abb. 50.

schränkte, was wir um so eher verstehen, als es sich hier um die eng ineinandergreifenden Teile einer in sich geschlossenen Komposition handelte. Ich bin der Ansicht, dass die zwischen Chartres und Saint-Denis bemerkbaren Verwandtschaften auf einem Einflusse der Schule von Chartres beruhen; denn was tritt deutlicher zu Tage, als die unbedingte Ueberlegenheit des Chartrerer Ateliers. Ueberdies bewiesen ja die Statuen im Kreuzgang, dass auch das Atelier des Chartrerer Hauptmeisters in Saint-Denis gearbeitet hat. Und dass hier die Künstler in der That von auswärts zusammengeströmt sind, das hat uns ja Suger ausdrücklich berichtet.

Wir dürfen von Saint-Denis nicht scheiden, ohne eines anderen grossartigen Werkes statuarischer Plastik zu gedenken, das, wie es scheint, ebenfalls zur Zeit Suger's in Saint-Denis geschaffen ist, ich meine das Sitzbild des Königs Dagobert. Schon im 17. Jahrhundert ein Torso und vermutlich seit langem von dem ursprünglichen Platz seiner Aufstellung entfernt, ist es doch der Bewunderung der Künstler, der Aufmerksamkeit der Archäologen nicht entgangen. Doublet, Félibien, Montfaucon haben uns Notizen über dasselbe hinterlassen, dem letzteren verdanken wir eine Abbildung. Es war schon zur Zeit Doublet's in dem Untergeschoss des nördlichen Turmes neben dem linken Seitenportale in die Mauer eingelassen: «Proche de cette porte soubs la voulte du clocher, au dedans de l'Eglise se void l'effigie, après le naturel du très-Chrestien Roy Dagobert, fondateur de l'Eglise de S. Denys, fort antique[1] . . . . piece rare et fort estimée par les expers sculpteurs.» Der Abschnitt, den Montfaucon diesem Werke gewidmet hat,[2] ist

[1] F. Jacques Doublet a. a. O., vgl. Félibien a. a. O., S. 534.
[2] Monumens de la monarchie françoise, Bd. I, S. 162, Abb. Taf.

interessant genug, um ihn herzusetzen. «Les monuments de Dagobert, bemerkt er, se trouvent en assez grand nombre. Le plus sûr et le plus original est la statue qu'on voit au bas de l'Eglise de S. Denis, près de la porte en entrant à gauche, où l'on l'a appliquée contre le mur, mais fort élevée; apparemment pour la garantir des accidens qui l'avoient déjà fort endommagée .... Mon dessinateur M. Antoine Benoît,[1] qui a un goût excellent pour ces sortes de choses, après l'avoir dessiné, me dit sans que je lui demandasse, que cette statue est d'un goût et d'un tems tout différent de celui des statues du grand portail: et je suis persuadé que c'est celle qu'on fit faire ou après la mort de Dagobert, grand bienfacteur de l'Abbayie, ou peut-être même de son vivant. Le grand soin qu'on a pris depuis long-tems de la conserver, me le confirme. Il est assis et revêtu de son manteau Roial ou de la grande chlamyde attachée à l'epaule droite à la Romaine. On voit qu'il étendoit ses deux bras, et il tenoit apparemment son sceptre de l'un et quelqu'autre chose de l'autre. Sa couronne est d'une forme particulière ... Dagobert tient ses deux pieds sur deux lions.» Gewiss hat Benoît sich nicht getäuscht, mit den Meistern des Westportales hat dieses Werk nichts zu schaffen. Die Faltengebung ist bei diesen durchweg weit fliessender, weicher. Unser Sitzbild machte einen strengeren, archaischeren Eindruck, als diese, Doublet nannte es «fort antique», «après le naturel», und auch Montfaucon ist geneigt, es in die Zeit des Dagobert selbst zu setzen. Die offenbar sorgfältige Zeichnung gestattet uns hier ein eigenes Urteil. Die Faltenzüge waren gehäuft und gratig, der Saum des Mantels von eigentümlich harter Zeichnung, kreisrunde

---

XII, Fig. 5. Wie Félicie d'Ayzac bemerkt, hatte das linke Seitenportal eben von der Statue den Namen „Porte de Dagobert" erhalten.

[1] Die für den Stich angefertigte Zeichnung Benoît's ist nicht auf uns gekommen.

Linien zeigten sich auf der Brust, den Leib überquerten Bogenlinien.

Steht nun dieses Werk, wenn auch ohne Verbindung mit den Skulpturen der Fassade, innerhalb der grossen Schule völlig isoliert und ohne Analogie da? können wir es mit keinem der grossen Meister in Zusammenhang bringen, mit keiner der verschiedenen Ateliers, die in der Chartrerer Schule neben einander bestanden? Die Werke, mit denen es, wie mir scheint, zusammengehörte, sind die Statuen des Meisters vom linken Chartrerer Seitenportale,[1] es war vielleicht die grossartigste Schöpfung dieser künstlerischen Strömung, die eine Zeitlang neben dem grossen Hauptstrome herging.

Wo unser Sitzbild ursprünglich angebracht war, darüber wissen wir nichts. Man möchte vermuten, dass es zum plastischen Schmucke des Kreuzgangs gehört hat, an dem ja, wie wir bereits bemerkten, im 12. Jahrhundert gearbeitet worden ist. Wir wissen aus den Beschreibungen, dass sich hier in späterer Zeit gegenüber der Treppe, die nach dem Südtransept der Kirche führte, eine Kolossalstatue des Dagobert befunden hat, er war auf Thron sitzend zwischen seinen beiden Söhnen dargestellt. Diese Bildwerke sind nun zwar nicht mit unserer Figur zu identificieren, sie gehörten jedenfalls dem 13. oder 14. Jahrhundert zu, wo man den Kreuzgang zum grössten Teil erneuert hat. Aber es wäre ja möglich, dass sich hier schon im 12. Jahrhundert eine Statue der Art befunden hat, welche gelegentlich des Neubaues des Kreuzganges beseitigt und durch ein neues Bildwerk ersetzt wurde.

---

[1] Ich verweise noch besonders auf die eigentümliche Gestaltung des Mantelsaumes, den man mit dem der Statue links auf Abb. 12 vergleichen möge.

6. KAPITEL.

DER «MEISTER VON CORBEIL».

Viollet-le-Duc hat in seiner immer geistreichen Weise die Köpfe der zwei uns erhaltenen wundervollen Statuen vom Hauptportale der Kirche Notre-Dame in Corbeil mit den Typen unseres Chartrerer Hauptmeisters verglichen.[1] Er wählte ausser einem weiblichen Kopfe jenen charakteristischen Barhäuptigen, gleich links neben der Oeffnung des Mittelportals, von dem wir im ersten Teile ausführlich gesprochen haben. Wenn wir gleich nicht die Folgerungen alle unterschreiben werden, die Viollet-le-Duc an diesen Vergleich geknüpft hat, wie glücklich bleibt sein Griff, wie lehrreich das Nebeneinander dieser Köpfe! Denn was hier von Viollet-le-Duc zwar nicht mit dürren Worten ausgesprochen, aber durch geschickt ausgewählte Zeichnungen[2] ins Licht gesetzt ist, das ist die Verschiedenheit dieser beiden künstlerischen Individualitäten.[3]

Der «Meister von Corbeil» ist feiner, vornehmer. Von grösserer Zartheit des Meissels, weiss er selbst einen Körper strengster tektonischer Bildung (Abb. 16) wie mit einer weichen, samtenen Haut zu umkleiden; die Köpfe sind in der Feinheit ihrer Formen, in ihrer stillen Hoheit der unmittelbare Ausdruck seines künstlerischen Wesens.

Gewiss ist dieser Meister später als der Chartrerer Hauptmeister; seine Figuren sind neben denen des Chartrerer Portals wie die aufgeblühte Blume neben der

---

[1] D. A., Bd. VIII, S. 119 ff. u. Abb. 7—9.

[2] Man möchte sagen, Viollet-le-Duc habe hier die merovingische Hypothese in einer verfeinerten Form festgehalten. Der Typus der Königsfigur von Corbeil erscheint ihm als fränkisch, merovingisch, während er in dem Chartrerer Kopf den alten Gallier sieht.

[3] Der weibliche Chartrerer Kopf ist übrigens auf seiner Zeichnung etwas karikiert worden.

Abb. 51.

Knospe. Wir finden hier dieselbe souveräne Beherrschung des Stiles, dieselbe bewusste Meisterschaft in der Wiedergabe des einzelnen, in der Interpretation traditioneller Motive, die den « Meister der beiden Madonnen » charakterisiert. Beide Künstler stehen auf einer höheren Stufe als die Meister der grossen Statuen in Chartres.

Bei dem Corbeiler König ist der schräg herabfallende Saum des langen Mantels von der das Scepter haltenden rechten Hand wie zufällig zur Seite geschoben ; die unter dem Mantel liegenden faltigen Teile des Gewandes kommen zum Vorschein, zu gleicher Zeit entsteht in dem Saum eine Falte, so dass die lange, den Körper überschneidende Linie unterbrochen wird. Und man sehe, wie geschmackvoll bei der Königin (Abb. 51) der Kopfschleier über Haar und Mantel gelegt ist! derartig feine Züge wird man beim Chartrerer Hauptmeister nicht aufzuzeigen vermögen.

Die vollendete Kunst dieses Meisters wächst, wie gesagt, heraus aus dem Boden der älteren Chartrerer Ateliers. Er erhielt die strenge stilistische Schulung im Atelier unseres «Hauptmeisters», aber er empfing auch von den übri-

gen Chartrerer Künstlern. Besonders zu dem Meister links sind allerlei Beziehungen erweislich, man vergleiche doch die Faltenzüge auf dem Mantel des Königs mit denen, die sich bei der Frauenfigur dieses Chartrerer Künstlers finden; sein männliches Kopfideal ist ihm, scheint es, ebenfalls von dieser Seite gekommen; dass er diesem merkwürdigen Chartrerer Meister mancherlei verdankt, darf man schon darum vermuten, weil die Corbeiler Königin sicher dieselbe Figur ist, wie die schon öfters genannte Frauenfigur dieses Nebenmeisters.[1] In der ungemein feinen Wiedergabe des Schmuckes wetteifert er mit dem «Meister der beiden Madonnen».

Ich habe schon bemerkt, dass der Künstler der Statuen der Porte Sainte-Anne mit dem «Meister von Corbeil» Berührungspunkte zeigt; auch mit dem zweiten Pariser Meister, dem des Portals von Saint-Germain-des-Prés, fehlen nicht die verbindenden Fäden.[2] Ein sicheres Urteil ist hier natürlich nicht mehr möglich.

Die Corbeiler Marienkirche ist mitsamt dem reichen Portale zerstört worden;[3] dass zwei der grossen Figuren

---

[1] Das Motiv der Hände im Gegensinne wie so häufig. Ich mache auf eine merkwürdige Beziehung zwischen den zwei Köpfen aufmerksam: bei beiden steigt die rechte Braue sehr viel steiler an als die linke, die Haare legen sich in gleicher Weise um Stirne und Schläfen. Auch zwischen dem männlichen Kopf daneben (der der dritten Figur ist ein weiblicher Kopf des 13. Jahrhunderts) und dem Corbeiler Königskopf (vgl. Abb. 14 und Abb. 16) sind, wie gesagt, auffallende Beziehungen, man achte auf die Art, wie die Haare sich um die Stirn legen, auf die Betonung der Backenknochen. Von den Typen des Chartrerer Hauptmeisters ist oben ja ausführlich gesprochen; die des Meisters von Corbeil entstammen ebenfalls, wie es scheint, der Tradition und nicht dem Leben. Er hat die Gebilde der ersteren nur feiner durchgeformt und ihnen seine zarte Seele geliehen.

[2] Die Corbeiler Figuren finden sich beide unter denen des Portals von Saint-Germain-des-Prés wieder (die Königin links, der König rechts) neben andern Figuren, welche Typen des Chartrerer Hauptmeisters wiederholen, wie der König mit Rolle an der rechten Portalseite.

[3] Vgl. T. Pinard, Monographie de l'église Notre-Dame de Corbeil. Détruite 1820—23, Revue archéologique 1845, Bd. I, S. 165 ff. und 643 ff. Ausser den Statuen sind noch verschiedene architek-

uns erhalten blieben, verdanken wir Legendre,[1] der dieselben zur Zeit, als die Kirche noch stand, in Lenoir's «Musée des monuments français» gebracht hat; sie befinden sich jetzt in Saint-Denis; man hat sie im Innern, links und rechts der porte des Valois, aufgestellt.[2]

---

tonische Teile erhalten geblieben. Eine der Traveen des Schiffes ist in Montgermont bei Ponthierry wieder aufgebaut (Seine-et-Marne). Es bestand die Absicht, diese Reste ins musée de l'hôtel de Cluny zu bringen. Dieses besitzt meines Wissens nur einige Kapitäle der Kirche, die ins 13. Jahrhundert gehören, vgl. Du Sommerard's Katalog (Paris 1883) Nr. 102—106, Abb. in der Revue des arts décoratifs, Bd. VII, S. 100. Ueber die an einem Landhause bei Épinay-sur-Orge angebrachten Stücke vgl. Joanne, Environs de Paris illustrés, Paris 1878, S. 560.

[1] Ich finde diese Notiz in de Guilhermy's handschriftlichem Nachlass. (Paris, Bibl. nat. N. acq. franç. 6121, Bl. 164b f.) Von Alexandre Lenoir als „Clovis" und „Clotilde" bezeichnet, sind sie seitdem populär geblieben und von den Forschern mit Recht gepriesen. Beaunier und Rathier (Recueil des costumes français, Paris 1810) stellten sie als die künstlerisch interessantesten Statuen Frankreichs an die Spitze ihres Tafelwerkes.

Auf die zahlreichen Reproductionen, wie die mannigfache Anregung, die sie der modernen Kunst gegeben haben, kann ich hier nicht eingehen; für erstere verweise ich auf Hennin, Les monuments de l'histoire de France, Paris 1856 ff., Bd. II, S. 6. Gute Details der Bordüren u. s. w. gab Willemin, Monuments français inédits, Bd. I, Abgüsse stehen im Trocadéro. Photographische Nachbildungen publicierte Fichot, Tombeaux et figures historiques de Saint-Denis, Bd. I, Paris 1867, Taf. 1 u. 2. Ueber die Deutung existierte in Corbeil keinerlei lokale Ueberlieferung. Bei Jean de la Barre, Les antiquités de la ville, comté et châtellenie de Corbeil, Paris 1647, heisst es einfach: „le portail est orné de grandes statuës de pierre de lierre, qui représentent les figures de quelques Rois, Reines et personnes vénérables, sans aucunes inscriptions." vgl. Lebeuf, Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris, Paris 1883, Bd. IV, S. 290.

[2] Am Gewande der Frauenfigur entdeckte ich Spuren roter Farbe. Beide Statuen sind übrigens an vielen Stellen restauriert worden. Bei dem König die Nase, ein Teil des Scepters, bei der Königin ein Stück der Nase, die Hände mit der Rolle; dass die Figur schon ursprünglich eine solche in ähnlicher Weise gehalten hat, ist nicht zweifelhaft, das lange Ende derselben läuft an der linken Seite des Körpers hinunter. Restauriert sind ferner die Fussspitzen, mehrere Teile der Gewandung; die kleine Locke, in die der Rollenstreifen sich unten aufrollt; auch dieses Motiv war, scheint es, schon ursprünglich vorhanden. Ich gebe diese Notizen auf Grund einer Untersuchung aus nächster Nähe.

Wir besitzen ausserdem eine Beschreibung des Portals aus der Zeit kurz vor dem Abbruch der Kirche,[1] auch hat man damals Zeichnungen angefertigt, die zu einem Teile von Pinard publiciert sind.[2] Das Portal zierte die Westfassade; an den Gewänden standen die lebensgrossen Figuren, auf dem Tympanon war ein jüngstes Gericht dargestellt worden, Paradies und Hölle war auf den Archivolten geschildert;[3] das Ganze umrahmte die Darstellung der vierundzwanzig apokalyptischen Greise. Die Darstellung des jüngsten Gerichtes war ikonographisch interessant: der Typus des «Thronenden» schimmerte hier noch durch; es war nicht, wie in Saint-Denis[4] oder später an den Fassaden des 13. Jahrhunderts, ein Christus mit halbentblösstem Oberkörper und ausgebreiteten Armen, sondern der bekleidete Christus von Chartres mit dem Buch und dem Gestus der Rede dargestellt; doch zu den Seiten standen bereits, wie später am Pariser Westportale, die Engel mit den Marterwerkzeugen, andere mit Posaunen zu den Füssen, und hinter dem Christus erschien das Kreuz.

Auch diese ikonographischen Dinge weisen doch das Werk in eine verhältnismässig späte Zeit. Dazu kommt die ausgesprochen spitzbogige Form der Portalarchivolten.[5]

---

[1] Mitgeteilt von Pinard a. a. O. S. 167.

[2] Pinard bemerkt: „Ce monument a heureusement été dessiné dans ses plus minutieux détails par MM. Jorand et Depaulis.“ — Wo befinden sich die Originale?

[3] Man hat hier, glaube ich, mit Unrecht einen doppelten Fries unterhalb des Bogenfeldes angenommen. Die Darstellungen der Seligen und Verdammten befanden sich, nach der Beschreibung zu schliessen, nicht auf einem Reliefstreifen unterhalb des Thronenden, sondern wie in Provins oder Châteaudun an den Archivolten. Auf dem Thürsturz waren stehend die 12 Apostel dargestellt.

[4] Pinard bemerkt sehr mit Unrecht, dass die Darstellung nach der in Saint-Denis kopiert zu sein scheine. In Saint-Denis haben wir nicht nur einen ganz andern Christustypus, sondern auch eine ganz andere Anordnung von Aposteln und Engeln.

[5] Auch im Innern der Kirche war ausschliesslich der Spitzbogen verwendet; die von Pinard auf S. 172 abgebildete Basis zeigt

Endlich scheint mir hier auch ein technisches Moment noch mitzusprechen. Wie nämlich die Abbildungen ergeben, war das Giebelfeld hier nicht mehr wie in Chartres aus reliefierten Platten zusammengesetzt, es erscheint vielmehr hinter den Figuren der nackte Mauerverband; diese waren also gewissermassen schon in völliger Rundplastik gebildet. Das ist die Technik, die Viollet-le-Duc für das Mittelportal der Fassade von Notre-Dame in Paris erwiesen hat, die Technik, die sich z. B. auch an den Portalen von Amiens findet.

Man möchte fragen, ob nicht das Tympanon vielleicht später ist als die Statuen. Aber nach den Abbildungen zu schliessen, zeigten die Figuren desselben die gleiche Strenge des Stiles wie jene. Das Ganze war aus einem Gusse; es war ein Werk aus der Zeit der Reife der Chartrerer Schule.

---

7. KAPITEL.

DIE SKULPTUREN DER SEITLICHEN PORTIKEN DER KATHEDRALE VON BOURGES, IHRE STELLUNG INNERHALB DER GROSSEN SCHULE UND DIE DEUTUNG DER ZWEI «KÖNIGINNEN».

Das eigentümliche Problem, das sich der Forschung in den beiden «romanischen» Portalen der Kathedrale von Bourges [1] darstellt, harrt noch der Lösung. Es befinden

---

eine sehr flache Bildung des Wulstes. Die Archivolten des Portales waren hier nicht in die Mauertiefe eingebettet, sie sprangen vor die Flucht der Mauer vor, über denselben lag ein Giebeldach, das links und rechts auf mächtigen Konsolen ruhte.

[1] Die gross angelegte Monographie der Kirche von Cahier und Martin ist bekanntlich auf die Glasgemälde beschränkt geblieben. Aelteste monographische Beschreibung bei M. J. L. Romelot, Descrip-

sich hier die beiden unserer Schule zugehörigen Statuenportale an der Nord- und Südseite eines im übrigen bereits völlig «gothischen» Kirchenkörpers. Die Thüröffnung ist durch einen «gothischen» Zwischenpfeiler gegliedert, das Ganze wird von einer graziösen Vorhalle[1] umschlossen, die gleichzeitig ist mit den übrigen architektonischen Teilen. Dass der plastische Schmuck von einem älteren Baue herstammen muss oder doch wenigstens nicht von

---

tion historique et monumentale de l'église... de Bourges, Bourges, 1824, 8°; über die Portiken vgl. S. 57 ff. Die Monographie: La cathédrale de Bourges, Description historique et archéologique par A. de Girardot et H. Durand, Moulins, 1849, ist ein Auszug aus der Monographie générale de la cathédrale de Bourges derselben Verfasser; letztere war mir nicht zugänglich; vgl. neuerdings die wertvolle Histoire et statistique monumentale du département du Cher p. Buhot de Kersers, Bd. II, Bourges, 1883; ferner Collection Guilhermy, Paris, Bibl. nat. Nouv. fonds franc. 6097, Bl. 63a ff. Von kürzeren Notizen über die Kathedrale nenne ich den Brief Vitet's, der im I. Bde. des Bulletin de la société d'antiquités, d'histoire et de statistique du département du Cher abgedruckt ist; die Bemerkungen Mérimée's in den Notes d'un voyage en Auvergne, Paris, 1838, 8°, S. 1 ff., die Viollet-le-Duc's in Bd. VIII des D. A., S. 206.

Unsere Seitenportale sind in den älteren Publikationswerken mit Vorliebe abgebildet, vgl. De Laborde, Les monumens de la France, Paris, 1816—1836, 2°, Bd. II, Text S. 26; Chapuy, Le moyen-âge pittoresque, Taf. 124; Gailhabaud, Monuments anciens et modernes, Paris, 1850, Bd. II; Details bei Baudot, La sculpture française, Taf. XXXIII, (XI. u. XII. Jh.). Das Répertoire archéologique et historique du diocèse de Bourges, Bourges, 1872—75, 8°, war mir nicht zugänglich.

[1] „des porches, où la légèreté et l'élégance de l'art ogival sont unies à l'emploi d'arcs plein-cintre, et dont les voûtes légères furent rapprochées jusque sous le pied du contre-fort qu'elles réduisirent de saillie. Elles eurent ainsi à supporter une partie de son poids et ont rempli sans faiblir cette fonction, qui affirme leur contemporanéité avec la construction primitive.“ so Buhot de Kersers; gute Beschreibung des Architektonischen bei Prosper Mérimée. Ueber die Restauration der südlichen Vorhalle vgl. Rapport de Didron sur les travaux exécutés à la cathédrale de Bourges avant 1848, Mémoires de la société des antiquaires du Centre, 1888/1889, S. 189; an die Statuen hat man damals nicht gerührt. Die nördliche Halle wurde von dem Brande von 1559 mitbetroffen, der (ältere) über derselben befindliche Saal wurde damals ein Raub der Flammen, vgl. ebenda, S. 216.

vornherein für den jetzigen bestimmt war, liegt auf der Hand.[1]

Girardot und Durand sind der Ansicht, dass diese Skulpturen ursprünglich die Westfassade der älteren Kirche schmückten; in ihnen Reste älterer Transeptportale zu sehen, sei aus ikonographischen Gründen nicht möglich, denn die hier gewählten Vorwürfe, der thronende Christus wie die thronende Madonna, seien für die Westfassade typisch.

Schon die Kathedrale von Le Mans würde doch beweisen, dass dieser Schluss nicht bindend ist. Ueber die ältere Westfassade wissen wir nichts, mutmasslich war hier ein derartig ausgedehnter plastischer Schmuck gar nicht angebracht. Buhot de Kersers[2] hat versucht, den älteren Bau mit Hülfe einer Siegeldarstellung im Umriss zu rekonstruieren; er vermutet, dass hier wie in Nevers eine westliche Apsis vorhanden war. In diesem Falle wäre hier doch für eine reichere Entfaltung der Plastik kaum Platz gewesen.

Ein genaueres Studium der Portale selbst spricht ganz gewiss nicht dafür, dass sie ursprünglich bestimmt gewesen sind, um nebeneinander zu prangen.

Beide Portale sind von grossen Dimensionen und beide waren offenbar ursprünglich schon durch einen Zwischenpfeiler gegliedert. Als westliche Eingänge der älteren Seitenschiffe, links und rechts einer westlichen Apsis gedacht, erscheinen sie mir zu breit. Nehmen wir an, dass hier keine Apsis, sondern eine Vorhalle vorhanden war, so ist nicht viel gewonnen. Denn wir müssen uns doch dann die Portalanlage entsprechend der Dreischiffigkeit des Gebäudes notwendiger Weise dreiteilig denken, wir erhielten also eine Anlage des 12. Jahrhunderts

---

[1] Anderer Ansicht ist, soviel ich sehe, nur Mérimée, wo es u. a. heisst: „Il y a plus d'un exemple, on le sait, de mélange de styles, semblable à celui-ci, dans les églises bâties à l'époque de transition du bysantin au gothique."

[2] Abb. des Siegels a. a. O. Taf. II, Fig. 1.

mit drei Doppelportalen und das ist ohne jede Analogie. Die Reihe der Deckplatten über den Kapitälen hat hier nicht etwa wie in Chartres eine bei beiden Portalen gleichmässige Musterung erhalten; an den Gewänden des einen stehen sechs, an denen des anderen nur zwei Figuren, die einen sind männlich, die anderen zwei Frauenstatuen. Denken wir uns die zwei Portale beide an ein und derselben Fassade, so fallen sie ganz auseinander; weder ein durchgehendes Gesimse noch eine fortlaufende Statuenreihe und statt des ungezwungenen Wechsels von männlichen und weiblichen Figuren eine künstliche Abtrennung der einen von den anderen.

Ich habe durchaus den Eindruck, als seien diese beiden Werke von vornherein geschaffen worden, um ihr Antlitz nach verschiedenen Seiten zu kehren. Möglich, dass es sich nicht um Transeptportale, sondern einfach um seitliche Eingänge zum Langhause handelte. Le Mans und Étampes würden dazu Analogieen bieten.[1] Wir gewinnen hier überdies eine Vor- und Keimform zu jenen glänzendsten seitlichen Portalen des 13. Jahrhunderts, denen der Kathedrale von Chartres, wo ja ebenfalls die südliche Halle dem Erlöser, die nördliche der Maria gewidmet ist.[2]

---

[1] Buhot de Kersers, der wie Girardot und Durand der Ansicht ist, dass es sich um Reste einer älteren Fassadendekoration handele, fertigt unsere Ansicht mit folgenden Worten ab: „Quelques bons esprits ont supposé que ces portes avaient existé à la même place dans l'église primitive, mais cette hypothèse, qui suppose non seulement la même largeur mais le même niveau, est démentie par les fouilles de M. Roger.“ Als ob es die Meinung wäre, dass diese Seitenportale sich noch an genau demselben Flecke befänden (!), an dem sie sich vorher möchten befunden haben! Selbstverständlich sind sie mit dem alten Baue abgerissen, um dann an einer passenden Stelle der neuen Seitenfassaden angebracht zu werden. — Dass die Portale von einer anderen Kirche nach der Kathedrale übertragen sein sollten, halte ich für gänzlich ausgeschlossen, die Bauhütten verschiedener Kirchen waren im Mittelalter streng von einander getrennt.

[2] Die südliche Hälfte der Kirche war für die Männer, die nördliche für die Frauen bestimmt, vgl. Bulteau, Monographie de la cath. de Chartres, Bd. I, S. 74.

Was an diesen beiden Portalen auffällt, ist die neue Art der Verbindung von Ornamentalem und Figürlichem. An die Säulenstatuen reihen sich hier ornamentale Säulen, figurierte Archivolten wechseln hier mit ornamentierten, und auf dem Thürsturz des nördlichen Portales entfaltet sich an Stelle der biblischen Scenenbilder eine herrliche Akanthusranke. In manchen Punkten abweichend ist auch die Gliederung der Gewände. Die Säulen ragen hier nämlich höher hinauf, sie greifen sozusagen auf die Archivolten über. Die über den Kapitälen liegenden Deckplatten schneiden mit dem unteren Rande des eigentlichen Giebelfeldes ab, so dass der Thürsturz wie ein Vorhang zwischen den Säulen zu schweben, nicht aber auf ihnen zu ruhen erscheint. Die durch diesen Kunstgriff erreichte grössere Höhenentwickelung der Gewände gestattete es, an diesen den ganzen Reichtum der Chartrerer Dekoration zu entfalten. Die Kapitäle sassen hier nicht wie in Le Mans unmittelbar über den Köpfen der grossen Figuren,[1] man hatte also Platz für kunstvoll gearbeitete Baldachine;[2] auch die mit Ornament überzogenen Sockelsäulen fehlen nicht. Die Statuen sind auf ihnen wie in Le Mans «errichtet» worden, sie schweben nicht, wie in Chartres. Ja, man hat die Säulchen sogar mit einem vollständigen Kapitäl versehen, dessen mächtige Deckplatte den Figuren als Plinthe dient. Diese konnte um so breiter gestaltet werden, als man hier auf die ornamentierten Zwischensäulen verzichtete, und sich begnügte, einfach die zwischen den Figuren vorspringenden Kanten der Mauer mit einem ornamentalen Muster zu versehen.

---

[1] Sehr beachtenswert, dass hier nun auch wieder wie in Chartres gebilderte Kapitäle auftreten! man sieht, dass ganz bestimmte dekorative Regeln innerhalb der Schule beobachtet werden: man hält die Kapitäle rein ornamental da, wo sie unmittelbar über den Köpfen der Statuen erscheinen.

[2] Diese sind hier kreisförmig, nicht, wie in Chartres, in Form von übereckgestellten Würfeln gestaltet.

Diese Details mögen an sich nicht besonders interessant erscheinen, sie sind aber wichtig, insofern sie Licht verbreiten über die Einflüsse, die hier gewirkt haben; sie weisen auf Ostfrankreich, auf die Bourgogne!

Hier finden wir für das höhere Hinaufführen der Säulen zahlreiche Beispiele;[1] in Dijon, in Avallon, in Vermenton sind die kleinen Sockelsäulchen, auf denen die Statuen stehen, wie in Bourges mit vollständigen Kapitälen ausgestattet, an die Stelle der Zwischensäulen ist auch hier ein an der vorspringenden Mauerkante entlang laufendes Ornament getreten; für das Alternieren von Säulenstatuen und rein ornamental gestalteten Schäften ist Avallon ein geradezu klassisches Beispiel, und wem wären in der Bourgogne nicht jene prachtvollen, von üppigster Ornamentik überwucherten Laibungen der Portale aufgefallen, die geradezu das charakteristische Motiv dieser plastischen Schule sind.[2]

Auf Einflüsse von dieser Seite her deuten noch sonst allerlei Anzeichen. Unter den historierten Kapitälen des Nordportales von Bourges bemerkt man linker Hand ein Exemplar, wo die Figürchen in kreisrunde Rahmen einbeschrieben sind, wie das in der burgundischen Plastik so häufig vorkommt.[3] Unter den männlichen Figuren des Südportales ist die eine Figur wahrscheinlich als Moses zu deuten, und dieser taucht mehrfach gerade an der ost-

---

[1] Ich nenne Charlieu, Joncy, Vermenton, Avallon (rechtes Portal); auch in Dijon reichte der Thürsturz tiefer herunter als die Kapitäle, die unteren Teile waren hier schon zur Zeit Dom Plancher's, dem wir die Abbildung des Portales verdanken, nicht mehr intakt.

[2] Selbst am Portal von Dijon war trotz der grossen Ausdehnung des ikonographischen Programmes die äusserste Archivolte mit einer Akanthusranke geschmückt!

[3] Ich verweise ferner auf ein jetzt im Museum von Lyon befindliches Fragment, es ist ein Keilstein einer Portalarchivolte des 12. Jahrhunderts, geschmückt mit einer bewegt dastehenden männlichen Figur; fälschlich als „Tänzerin" bezeichnet. Er stammt aus Bourges, die Figur erinnert im Stil an burgundische Skulpturen, es finden sich sogar die spiralförmigen Falten.

französischen Gruppe von «Königsportalen» auf, die sich mutmasslich um das Westportal von Saint-Bénigne in Dijon gruppierten. Die beiden «Königinnen» des Südportals sind, wie wir sehen werden, als Ecclesia und Synagoge zu deuten, auch diese finden sich gerade an jenen östlichen Werken wieder.[1]

Wahrscheinlich, dass auch direkt von den Chartrerer Ateliers her Einflüsse nach Bourges gekommen sind. Wenigstens beobachtet man allerlei Beziehungen zum Portale von Le Mans. Die beiden Christusgestalten zeigen z. B. in Gewandmotiven, in der Faltengebung enge Verwandtschaft, die Anordnung der Apostel auf dem Thürsturz unter kleinen, mit Architekturen besetzten Arkaden ist geradezu identisch; aber Arkaden sehr ähnlicher Art finden sich andererseits auch in Dijon, und zum Portale von Saint-Bénigne treten auch in der Gestaltung der Evangelistensymbole überraschende Beziehungen hervor. Bei dem Löwen und dem Rinde sind hier nämlich die Flügel nicht wie in Le Mans und Chartres auf dem Rücken der Tiere angebracht, sie bilden vielmehr den unmittelbaren Fortsetzer der Vorderbeine, wodurch der Charakter der Tiere wesentlich verändert wird; dasselbe liegt auch in Bourges vor! Die Skulpturen von Bourges sind also allem Anschein nach als Ableger des östlichen, des burgundischen Zweiges unserer grossen Schule aufzufassen;[2] da die Werke dieser Gruppe ohne Ausnahme

---

[1] Vgl. darüber den Anhang I.

[2] Daneben kommen Einflüsse lokaler Art, wie die der an Ort und Stelle befindlichen antiken Monumente in betracht. Man hat längst auf den antikischen Blätterfries des Nordportals hingewiesen, der jedenfalls direkt auf gallorömische Muster der Art zurückgeht, wie solche in der That noch heute im musée lapidaire von Bourges bewahrt werden; vgl. über die Nachahmung der Antike in dieser Gegend auch den Rapport sur le classement des monuments historiques du Cher, Mémoires de la société des antiquaires du Centre, Bd. V, S. 17 und Buhot de Kerser's Notes sur les sculptures romaines récemment découvertes à Bourges, ebenda, Bd. IX, S. 73.

zerstört sind, lassen sich die Zusammenhänge nicht bis ins einzelne hinein verfolgen.[1]

Wir sehen, Bourges spielt in der Geschichte der grossen Schule keine entscheidende Rolle. Man hat vermutet, wie oben gesagt ist, dass es die vom Süden kommenden Einflüsse dem Norden vermittelt habe. Aber dafür lässt sich in der That nichts anderes geltend machen als seine geographische Lage im Herzen Frankreichs. Eine Zwischenstufe zwischen der Kunst von Arles und Chartres kann man hier nicht statuieren wollen, und von Verwandtschaft mit den Skulpturen der Languedoc ist gar keine Rede.

Der Umstand, dass sich hier gerade mit einem Werke wie dem Portale von Le Mans Verwandtschaften zeigen, macht es denn auch wenig wahrscheinlich, dass die Bourger Skulpturen in die Frühzeit unserer Schule gehören. Die reiche Frauentracht, die wir am Chartrerer Portale finden, ist hier bereits im Verschwinden, wir finden hier weder die enge Schnürung, noch den reichen zweimal umgelegten Gürtel, noch die bis auf die Kniee herabreichenden Flechten, und die langen Hängeärmel sind nur bei der einen der beiden Frauen nachweisbar. Durch die Grabungen Roger's ist festgestellt worden, dass hier noch bis in die späteren Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts

---

[1] Es ist besonders bedauerlich, dass sich von den zahlreichen plastischen Werken dieser Zeit, die sich in dem benachbarten Nevers befanden, nur kümmerliche Reste erhalten haben. Die Kirche Saint-Pierre besass ein Statuenportal, das geradezu unserer Gruppe zugehörte. Die noch an Ort und Stelle erhaltenen Fragmente des Portales von Saint-Genest in Nevers zeigen zu Bourges auffallende Beziehungen. Wir finden hier genau dieselbe ornamentierte Archivolte wie am Bourger Südportal, die Deckplatten waren mit von oben nach unten fallenden Blättern geschmückt, was wir am Nordportale von Bourges wiederfinden, und zwei der vier Kapitäle zeigen dasselbe Akanthusrankenmotiv wie ein Kapitäl der linken Seite ebendaselbst; vgl. die Rekonstruktion dieses Portales bei Viollet-le-Duc, D. A. Bd. VII, S. 396. Im musée lapidaire zu Nevers befinden sich mehrere ornamentale Skulpturfragmente von gleichen Mustern wie die Säulenschäfte und Archivolten unserer Portale.

an dem älteren Bau muss gearbeitet sein,[1] obwohl man bereits gegen Ende desselben mit dem Neubau begonnen hat;[2] und dass die beiden Portale in die Zeit kurz vor Beginn des Neubaues fallen möchten, dafür scheinen doch einzelne ornamentale Details zu sprechen. Wir finden an der linken Seite des Südportals ein Kapitäl mit breiten lappigen Blättern,[3] das denen in Chor und Krypta des jetzigen Baues sehr verwandt ist; dasselbe kann nicht gelegentlich der Wiederaufrichtung des Portales an seiner jetzigen Stelle eingefügt sein,[4] denn es ist aus einem Blocke mit dem Schafte darunter, und dieser ist gleichzeitig mit den übrigen Teilen des Portales.

Was man stilkritisch bisher über diese Werke vorgebracht hat, scheint mir nicht haltbar. Auber und Thevenot bemerkten, die Apostel auf dem Thürsturz des südlichen Portales möchten nicht aus gleicher Zeit mit den Statuen der Gewände sein. Das ist völlig unbegründet.[5] Uebersehen hat man dagegen die zahlreichen, wenn auch feinen stilistischen Differenzen zwischen den drei Statuen der linken und denen der rechten Seite;[6] und

---

[1] „à une époque avancée du siècle précédant de fort peu la reconstruction qui créa l'église actuelle." Buhot de Kersers a. a. O. S. 97 ff.

[2] „Les piliers à dosserets, les bases à scotie resserrée mais encore presque droite, quelques perles aux arcs-doubleaux, quelques arabesques dans les chapiteaux, des animaux sur des chapiteaux secondaires nous autorisent à placer cette construction à la fin du XIIe siècle." so Buhot de Kersers über die Unter-Kirche, a. a. O. S. 126. Vgl auch die Bemerkungen desselben in der Revue archéologique, 1849, I, S. 262.

[3] Das erste Kapitäl links.

[4] Später zugefügt ist jedenfalls der Schaft der dritten Sockelsäule rechts, der mit Weinblattranken übersponnen ist; dieser ist in der That auch nicht aus demselben Block mit dem Kapitäle darüber, was, soviel ich sehen konnte, bei allen übrigen der Fall ist.

[5] Auch Buhot de Kersers vermutete, dass die Skulpturen aus verschiedenen Perioden stammen möchten, jedoch ohne sich genauer auszulassen.

[6] Ich setze meine Beobachtungen ausführlich her, da die Unterschiede bei diesen scheinbar so gleichmässig gestalteten Gebilden nicht gleich ins Auge fallen. An der rechten Seite ist die Iris des Auges

das scheint mir doch bemerkenswert, denn wir beobachten diese Erscheinung nicht zum ersten male, wir fanden ein Gleiches bereits in Le Mans, wie in Saint-Ayoul in Provins. Ich möchte annehmen, dass auch in Bourges zwei verschiedene Meister sich in die grossen Statuen geteilt haben; eine genauere Scheidung verschiedener Hände vorzunehmen, halte ich jedoch nicht für thunlich, die verschiedenen Künstler, wenn hier wirklich mehrere nebeneinander am Werke waren, arbeiteten jedenfalls in engster Verbindung miteinander, das Ganze ist das Werk ein und desselben Ateliers, und auch das Madonnenportal der Nordseite entstammt demselben, es ist mit dem Südportal auf's engste verwandt.

Die Darstellung des Südportales ist inhaltlich interessant, denn die thronende Madonna, obwohl denselben feierlichen Typus des Kultbildes zeigend wie die gleichen Darstellungen in Paris und Chartres, ist hier noch nicht herausgelöst aus dem biblischen Scenenbilde, sie bildet die Hauptgruppe einer Anbetung der Könige.[1] Dass wir

---

bei allen drei Figuren ausgebohrt, jedenfalls waren hier bunte Steine eingesetzt; an der linken Seite ist das nicht der Fall. Rechts rollen sich die Haare stets in runde Löckchen auf, links finden wir durchweg nur lange schlichte Strähne. Rechts sind die weiten Ueberärmel durchweg mit Bordüren besetzt, was links nie der Fall ist; auch in den Faltenmotiven sind deutliche Unterschiede vorhanden, man beachte vor allem die auf der Schulter liegende Partie des Mantels. Die Figuren links sehen völlig starr nach vorn, die Augen liegen in derselben Höhe, rechts zeigen alle drei Figuren eine leise Bewegung des Kopfes: die beiden Figuren nächst der Thür wenden den Kopf nach aussen, ihn zu gleicher Zeit etwas hebend, der „Moses" blickt nach innen. Die einzige Krone, die sich rechts findet (bei der Figur in der Mitte), ist weit reicher als die drei Kronen links. Da es sich hier überdies um zwei räumlich von einander getrennte Gruppen handelt, kann man nicht behaupten wollen, dass das „Zufall" sei. Auch genügt es nicht, in diesem Falle, wie man das mit Vorliebe thut, verschiedene Muster anzunehmen.

[1] Die drei Könige, die kleiner gebildet sind, als die Madonna, kommen von links; auf der Seite gegenüber ist Verkündigung und Visitatio dargestellt, die beiden Scenen, die in den Kompositionen unserer Schule immer wiederkehren. Zwischen der Madonna und der Verkündigung befand sich ursprünglich noch eine einzelne Figur,

hier ein Werk verhältnismässig frühen Datums vor uns haben, darf man hieraus nicht schliessen, denn genau die gleiche Darstellung finden wir selbst noch im 13. Jahrhundert wieder.[1] Aber gewiss liegt das Tympanon mit der thronenden Madonna in Bourges in einer älteren Form vor als in Chartres und Paris: es handelte sich hier eben ursprünglich um nichts anderes als ein Epiphaniasbild. Die Scene ist auf den Tympanen mittelalterlicher Portale ausserordentlich häufig, und zwar zeigte sie zunächst die Madonna mit dem Kinde garnicht in dieser feierlichen Form der Vorderansicht, sondern verflochten in die Handlung, den von links oder rechts herbeieilenden Magiern sich zuwendend.[2] In Chartres, wo bereits die Könige fortgeblieben und nur die Gruppe der Mutter mit dem Kinde, begleitet von zwei Engeln, beibehalten war, hatte die Scene, wie wir sahen, noch den Charakter einer historischen Darstellung, es war mehr ein Bild aus Christi Kindheit, denn eine Glorifikation der Madonna. Erst in Paris verwandelt sich dieselbe in ein Devotionsbild; der Madonnenkultus löst das Evangelium ab.

Auf dem dem 13. Jahrhundert zugehörigen Thürpfeiler unseres Südportales stand eine Madonnenstatue,[3] die, wie der Pfeiler selbst, jedenfalls späteren Datums war als die übrigen plastischen Teile. Es wird aber schon ursprünglich eine solche vorhanden oder beabsichtigt gewesen sein. Links und rechts an den Gewänden,

---

nur der Nimbus blieb erhalten. Es war jedenfalls ein Joseph, was durch die Komposition von Germigny bestätigt wird; von dieser wird gleich die Rede sein. Die Engel fehlen auch in Bourges nicht, sie sind schwebend, oberhalb der seitlichen Gruppen angeordnet.

[1] Das gleiche liegt übrigens auch in Dijon vor.

[2] Ich verweise z. B. auf das Tympanon in La Charité-sur-Loire.

[3] Daher der Name des Portikus: „de Notre-Dame de grâce.“ Am Trümeau des südlichen Portales („portique de l'archevêché“) steht jetzt eine Christusstatue des 13. Jahrhunderts; man hat vermutet, dieser Christus möchte derselbe sein, der ursprünglich am Thürpfeiler des Mittelportals der Westfassade stand, vgl. Jourdain im Bulletin monumental, Bd. 13, S. 86.

unmittelbar neben der Oeffnung, steht eine gekrönte Figur, deren schlechte Erhaltung und sehr vage ikonographische Charakteristik eine Deutung fast unmöglich machen. Stellen wir zunächst fest, dass es sich nicht, wie man annimmt, um eine männliche und eine weibliche sondern um zwei Frauenstatuen handelt. Denn auch die Figur rechts ist eine solche. Der Mantel ist nicht auf der Schulter, sondern vor der Brust geknüpft, die Taille ist von einem Gürtel mit langen Enden umschlungen, die mit Bändern umwundenen Haarsträhne reichen bis zu den Ellenbogen hinunter. Das Gewand ist langwallend. Kein einziges dieser Kriterien findet sich bei den sechs männlichen Figuren des Südportales, und diese sind es doch, die hier zunächst zu vergleichen sind.

Es ist interessant festzustellen, dass diese in sich so geschlossene Komposition in der Umgegend von Bourges Schule gemacht hat. An dem romanischen Westportale der Kirche von Vraux (Veraux)[1] sind, als einziger statuarischer Schmuck, zwei weibliche gekrönte Figuren angebracht, kleineren Massstabes, aber im Stile derer unserer Schule. In Germigny[2] finden wir im Grunde eines mit einer Kuppel und zwei Tonnen überdeckten Narthex eine reizende Portalkomposition aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts, die durchaus eine Wiederholung unseres Südportales ist. Auf dem Tympanon die Madonna mit den

---

[1] Im Département du Cher; eine Beschreibung in L'ancien Bourbonnais par Achille Allier, Bd. II, Moulins, 1838, S. 239 f. Das Portal ist ohne Tympanon, die Archivolten sind mit ornamentalen Motiven geschmückt, die Kapitäle zoomorph; ich entdeckte keine Spur einer Inschrift.

[2] Allier, a. a. O. S. 210 und Taf. 63; eine Abbildung auch in Morellet's Le Nivernois, Album historique et pittoresque. Bd. I, vgl. S. 193 f. Rechts von der Madonna sitzt Joseph. Die Archivolten sind mit Engeln geschmückt, ich las auf einer der Rollen, die sie halten: Potestates. Die Thürpfosten sind wie am Südportal von Bourges mit Rankenornament überzogen. — Mit diesen Statuen verwandt ist eine Holzmadonna des 12. Jahrhunderts, die sich jetzt im musée lapidaire zu Nevers befindet, vgl. über sie Congrès archéologiques, Paris, 1852, S. 281 ff.

anbetenden Magiern, der Baldachin zeigt sogar noch die gleiche Grundform. Neben der Oeffnung stand wie in Vraux links und rechts eine weibliche Figur. Diese beiden Werke führen uns in der Deutung dieser Statuen jedoch nicht weiter ; in Germigny sind die grossen Figuren nicht erhalten, und in Vraux wieder zu allgemein charakterisiert : beide halten hier Schriftstreifen, die eine, wie mir schien, überdies ein Scepter.

Die Lösung bringt hier ein zweites Portal des 13. Jahrhunderts, das der Abteikirche von Abondance im Département Haute-Savoie. [1] Es ist, wie das von Germigny, eines jener interessanten Spätlinge, die den Faden älterer Entwickelungen noch fortspinnen, nachdem diese in den grossen Centren längst durch jüngere abgelöst sind. [2] Obwohl dem Ausgange des 13. Jahrhunderts zugehörig, bietet es eine Komposition des 12. Auf dem Giebelfelde wieder die Madonna mit dem Kinde, wie über den Portalen unserer Schule ; links und rechts tritt ein Engel herzu wie in Chartres und Paris, und an den Gewänden gleich neben der Oeffnung stehen zwei «Königinnen» wie am Südportale der Kathedrale von Bourges. Und hier sind diese genauer charakterisiert worden ! Die eine links steht in gebrochener Haltung da und wendet den Kopf ab ; der linken Hand entgleiten die Gesetzestafeln, die rechte hielt eine gebrochene Fahne. Die Figur gegenüber steht gerade aufgerichtet, sie hielt die Kreuzfahne und vermutlich einen Kelch : es sind Ecclesia und Synagoge. Gewiss sind diese auch in Bourges gemeint ; die Unbestimmtheit ikonographischer Charakteristik ist kein Gegenbeweis, denn es fand sich dieselbe Erscheinung ja auch in dem Cyklus von Christi Vorfahren.

Ich fand in einer illustrierten Psalterhandschrift des

---

[1] Mir nur aus der in der Bibliothek des Trocadéromuseums befindlichen Photographie bekannt.

[2] In der Pariser Umgegend haben wir ein derartiges Werk z. B. in Donnemarie-en-Montois (Seine-et-Marne).

13. Jahrhunderts[1] zu Psalm 9 die folgende Glosse eingetragen: «Duo sunt adventus Christi, primus in humilitate in incarnatione qui occultus fuit synagoge id est iudeis cecis et infidelibus qui credere noluerunt, et profuit sancte ecclesie fidelibus christianis. De isto loquitur in hoc psalmo. Secundus adventus erit in maiestate in die iudicii omnibus manifestus». Eine Illustration daneben zeigt die Scene unseres Portales: Die Madonna mit dem Kinde unter architektonischem Baldachin, links und rechts Ecclesia und Synagoge. Dass unsere Portalkomposition geradezu eine Illustration zu diesen Textworten sei, ist damit nicht gesagt, aber unzweifelhaft ist in denselben der ihr zu Grunde liegende Gedanke ausgesprochen, denn sonst wäre dieser Text nicht durch die gleiche Darstellung illustriert worden.

Im städtischen Museum in Bourges werden zwei Statuen des 12. Jahrhunderts aufbewahrt, die denen unserer Portale verwandt sind. Sie stellen einen Bischof und eine gekrönte Frau dar, die letztere ist hier wohl als Maria zu deuten, sie hat die reiche Kleidung der Frauenfiguren unserer Schule, doch der Mantel geht über den Kopf, in der Hand hält sie ein kurzes Blumenscepter. Beide Figuren sind jedenfalls gleicher Provenienz, sie stammen von einer der Kirchen der Umgegend. Es handelt sich hier um Werke geringeren Wertes und kleineren Massstabes,[2] die aber bis auf kleine Beschädigungen

---

[1] Paris, Bibl. nat. Ms. lat. 11560. Dr. Paul Weber machte mich auf die Hs. aufmerksam. In illustrierten Psalterhandschriften ist, wie mir Dr. Adolf Goldschmidt-Berlin freundlich mitteilt, dieser Psalm oft durch eine Darstellung des secundus adventus, der zweiten Ankunft Christi illustriert worden.

[2] Die Höhe der Figuren beträgt nur 1,16 m. Der Block, aus dem sie genommen sind, ist ein Pfeiler von quadratischem Grundriss, in den die Figuren jedoch nicht übereck wie unsere Statuen der Portalgewände sondern parallel zu einer der Seiten hineingestellt sind; das kommt denn auch in der Form der Figuren wie der Haltung der Arme zum Ausdruck. Es handelt sich hier vielleicht um Trümeaufiguren, auch könnten sie, wie sich das in Loches findet, links und rechts eines Portales in die Mauer eingelassen gewesen sein.

an den Händen trefflich erhalten und von Interesse sind, weil sie auf's neue beweisen, dass die Skulpturen der Kathedrale inmitten einer lokalen Schule stehen. [1]

8. KAPITEL.

DAS WESTPORTAL VON NOTRE-DAME DU CHATEAU IN LOCHES.

Das plastische Atelier der Bourger Kathedrale hat uns jedoch noch ein zweites Werk grösseren Stiles hinterlassen, die Skulpturen des Westportales von Notre-Dame du château in Loches. [2] Hier ist die reiche figürliche Dekoration mit einem Portalschema verbunden wor-

[1] In dem musée lapidaire, das in einem Schuppen des bischöflichen Gartens untergebracht ist (vgl. Mémoires de la société des antiquaires du Centre, Bd. IV, Bourges, 1873, S. 1 ff.), befinden sich zwei ornamentierte Säulenschäfte, die wohl von der Kathedrale direkt herstammen, sie stimmen in den Massen (0,95 m.) und Motiven zu unseren Portalen. — Bourges besitzt noch mehrere gleichzeitige plastische Reste; bekannt ist das erhalten gebliebene Portal der Kirche Saint-Ursin, in der rue du Vieux-Poirier, nicht weit von der Avenue de Séraucourt gelegen, der Bildhauer Girauldus hat es signiert. Dies Werk hat mit dem Atelier der Kathedrale zwar direkt nichts zu thun, es finden sich jedoch Berührungspunkte. Der hier gewählten Kapitälform nämlich begegnen wir am Nordportal der Kathedrale wieder (linke Seite), und auf einen gewissen Zusammenhang deutet ja doch schon die Thatsache, dass auch Girauldus seinen Thürsturz mit einer Blätterranke geschmückt hat, was doch gewiss ungewöhnlich ist. — Im musée lapidaire befindet sich noch ein Tympanon des 12. Jahrhunderts mit Darstellungen der Marienlegende (Tod, Grablegung, Himmelfahrt, die erste Darstellung fast völlig zerstört); dasselbe zeigt im Stil Verwandtschaft mit den Tympanen der Kathedrale; ferner ein bärtiger Königskopf von grosser Feinheit der Arbeit, ebenfalls dem 12. Jahrhundert zugehörig.

[2] Die ältere Beschreibung der Kirche vom abbé Bardet (L'église collégiale de Notre-Dame du château de Loches, maintenant église paroissiale de Saint-Ours, Tours, 1862) ist seit de Cherzé's „Rapport sur la visite faite à l'église Saint-Ours, autrefois Notre-Dame" (Congrès archéologiques de France, 36e session en 1869, Paris 1870) entbehrlich geworden.

den, das von einer ganz anderen Seite kam, und für die Entfaltung statuarischen Schmuckes nicht geschaffen war; wir haben hier ein merkwürdiges Grenzwerk vor uns; verschiedene Schulen haben ein Anrecht daran.

Das Portal liegt im Grunde eines Narthex, der überdeckt wird von einem mächtigen Kuppelgewölbe im Stile Plantagenet;[1] jenes zeigt den bekannten Typus der Portale des Angoumois, der Saintonge und des Poitou.[2] Rundbogig geschlossen, ohne Tympanon und Thürsturz öffnet es sich unter reich geschmückten Archivolten;[3] auch hat es die für diesen Typus charakteristischen niedrigen Proportionen. Man sieht, figurale Darstellungen grösseren Massstabes konnten hier nur über oder neben dem Portale, an der Wandfläche zwischen Archivolten und Gewölbe Platz finden. Und hier sind sie denn auch angebracht. Symmetrisch gegen einander abgewogen, in drei Etagen sich über einander aufbauend, verteilen sie sich etwas unruhig zu den Seiten und oberhalb des mächtigen Portalbogens. Sie zeigen eine auffallende Verwandtschaft des Stiles und der Technik mit den Skulpturen der Kathedrale von Bourges, so dass ich nicht anstehe, sie demselben Atelier zuzuweisen.[4] Wer einen Blick auf die französische Karte wirft, wird das Zusam-

---

[1] Dies ist bereits von d'Espinay bemerkt worden, vgl. Congrès archéologiques a. a. O. S 63.

[2] vgl. über denselben u. a. Viollet-le-Duc, D. A. Bd. VII, S. 400 ff. (Artikel „Porte".)

[3] Die innerste der drei Archivolten ist mit einem ornamentalen Muster in Malerei geschmückt; es scheint, dass die malerische Dekoration hier eine ältere plastische ersetzt hat, von der noch einzelne Spuren nachweisbar sind; die beiden folgenden Archivolten haben eine reiche plastische Dekoration erhalten; neben Tier- und Fabelwesen, welche vorherrschen, finden sich hier auch Ranken und Blättermotive, auf einen Keilstein entfällt jedesmal eine Darstellung.

[4] Man vergleiche den Petrus in Loches mit der Figur links neben der Thür am Südportale von Bourges, die eigentümlich harte und feine Art der Faltenzeichnung, wie sie sich in Loches z. B. an der Bettdecke, unter der die Könige liegen, zeigt — dieses Stück ist das am besten erhaltene — mit den Falten an dem langen Gewande des Christus. Ich mache darauf aufmerksam, dass in Bourges am Nordportal auch das Motiv des vierblättrigen Kleeblattes (zwischen

menströmen so verschiedener Einflüsse an dieser Stelle begreifen; Loches liegt zwischen Bourges, Poitiers und Angers mitten inne.

Ueber dem Portalbogen thront hier wieder die Madonna mit dem Kinde,[1] links daneben erscheinen die heiligen drei Könige, rechts Joseph; weiterhin die drei Könige und der Engel. So zu sagen ein Stockwerk tiefer hat man vier einzelne Figuren angebracht, je ein Paar rechts und links,[2] darunter, in Höhe der Kapitäle, zwei grössere Figuren, die links einen Bischof darstellend, gegenüber ein Petrus.[3] Alle plastischen Teile haben ausserordentlich gelitten, kein Kopf ist erhalten. Der Eindruck des Ganzen ist denn jetzt auch unbefriedigend genug. Man darf jedoch nicht vergessen, dass ursprünglich Malerei die plastischen Teile bedeckte und durch Angabe eines architektonischen Hintergrundes ergänzte,[4] so dass die Figuren weniger unvermittelt nebeneinander standen.

Jedenfalls ist Portal- und Wanddekoration zu gleicher Zeit geschaffen worden; denn die kleinen Figürchen, die den äussersten Ring der Archivolten zieren, sind im Stile der grossen.

---

den Säulen) vorkommt. Man vergleiche ferner die Kapitäle der linken Portalseite in Loches, sowie die des Pfeilers links daneben, mit den Kapitälen der beiden Thürpfosten des Südportales, es liegt hier ein völlig identisches Muster vor.

[1] Die Deutung dieser oberen Teile ist nicht zweifelhaft, obwohl die Skulpturen sehr schlecht erhalten sind; ich komme hier mit Cherzé ganz überein, dessen Bemerkungen mir nicht zur Hand waren, als ich das Original prüfte.

[2] Eine Deutung ist hier nicht möglich; ich meinte in der Figur neben der Archivolte (links und rechts) eine Frau zu erkennen. Lägen hier zwei biblische Scenen vor, so möchte man Verkündigung und Visitatio vermuten, die fast immer mit der thronenden Madonna zusammen erscheinen.

[3] Ueber den Figuren befanden sich Baldachine, wohl von gleicher Art, wie der — noch erhaltene — über dem Joseph.

[4] Man erkennt noch jetzt die malerische Darstellung einer Stadtarchitektur links neben den anbetenden Königen; zahlreiche Spuren der Polychromie haben sich erhalten, was seinen Grund in der geschützten Lage des Portales findet.

9. KAPITEL.

DAS ATELIER VON ANGERS.

Das Portal der Kathedrale Saint-Maurice in Angers[1] hat viel von seinem ursprünglichen Reize verloren. Die elegante Vorhalle aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts, die es umgab,[2] ist bis auf zwei schlanke Säulen und einige Spuren an den Mauern verschwunden; der Thürsturz ist durch einen schwerfälligen Tudorbogen ersetzt, ein grosser Teil des Tympanons von einer Hand

---

[1] Eine Monographie über die Kathedrale liegt bislang nicht vor; wichtige Vorarbeiten lieferte De Farcy: Constructions de la cathédrale d'Angers; Congrès archéologiques de France; Séances générales, tenues à Angers en 1871, Paris 1872, S. 250 ff.; vgl. desselben „Restes des plus anciennes constructions de la cathédrale d'Angers" in den Mémoires de la société nat. d'agriculture, etc. d'Angers. Nouv. période, XXIII, 323; Répertoire archéol. de l'Anjou, 1869, 242 ff. Ferner Notices archéologiques, p. G. D'Espinay, I. série: Monuments d'Angers, Angers 1875, S. 69 ff.

Eingehendere Beschreibung des Portals im Nachlass de Guilhermy's, Paris, Bibl. nat., Nouv. acq franç. 6094, Bl. 339a ff. Notizen über die Portale im Anjou bei de Caumont, Bulletin monumental, Bd. VII, 489 ff.

Abbild. im 2. Bande von: Le Maine et l'Anjou historiques, archéologiques et pittoresques, par le baron de Wismes, Nantes-Paris 1864; auch bei Chapuy et Ramée, Le moyen-âge monumental, Bd. III, Taf. 269.

[2] Dass noch in der neueren Litteratur angenommen werden konnte, diese Vorhalle stamme aus dem Jahre 1336, ist nicht recht begreiflich; denn die an Ort und Stelle noch erhaltenen Reste gehören dem 13. Jahrhundert an; vgl. De Farcy, Clochers, horloge et porche de la cathédrale d'Angers, Angers 1872, 8°, S. 46 ff. De Farcy macht wahrscheinlich, dass bereits gegen Ende des 12. Jahrhunderts eine Vorhalle vorhanden war: „La corniche et les encorbellements destinés à supporter les colonnes du premier étage des tours à droite et à gauche de la grande fenêtre, semblent indiquer que l'architecte avait eu le projet de placer au-dessous une toiture en appentis. A mon avis, ce portail primitif dut être simplement recouvert d'une charpente et je verrais volontiers dans les deux rangs de tuffeaux placés après coup à quelques assises au-dessous de la corniche mentionnée plus haut une confirmation de mon hypothèse. En effet, ces charpentes adossées au mur de la façade, y étaient plus ou moins incrustées et on en aura fait disparaître au XIIIe

des 17. Jahrhunderts stillos erneuert worden,[1] und ein geschmackloser farbiger Anstrich, der vermutlich aus der gleichen Zeit stammt,[2] überzieht wie mit einer dicken Epidermis die feinen Gebilde des mittelalterlichen Meissels.

Und doch, wie viel Anziehendes bietet uns dieses Werk noch im einzelnen! «Je ne me lassais pas surtout

---

siècle la trace en remplaçant par des tuffeaux les pierres détériorées." Die aus drei Travеen bestehende Vorhalle der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist in der Zeichnung Gaignière's erhalten. Wir besitzen übrigens aus den Jahren 1284 und 1287 schriftliche Zeugnisse für ihr Vorhandensein.

Ueber die Zerstörung derselben im Anfang dieses Jahrhunderts vgl. „Note sur l'ancien narthex de la cathédrale" im Répertoire archéologique de l'Anjou, 1865, S. 210.

[1] Einer modernen Restauration entstammen die Köpfe mehrerer der grossen Statuen; de Guilhermy bemerkt mit Recht: „Les têtes ... viennent d'être refaites d'une manière tout-à-fait inintelligente. Celle du roi David surtout est d'un volume exagéré"; de Guilhermy giebt genauere Details. Bei den vier sitzenden Apostelfiguren halte ich mit de Guilhermy die Köpfe der Figuren links für alt, die rechts für modern.

Er erwähnt von dem Christus, dass die Hände zum grossen Teile restauriert seien, aber der alte Kopf fehlte schon im 17. Jahrhundert; dass der jetzige Kopf modern ist, ist nicht zweifelhaft; zu vergleichen die schematische Behandlung der Haare, die schlechte Modellierung der Ohren. Der „Löwe" hört völlig, nicht nur der Kopf, dem 17. Jahrhundert zu.

[2] In dem damals abgegebenen Gutachten über das Portal erklären die Bildhauer, dass die Malerei „ne despendre de leur art". Bis zu welchem Grade sich der moderne Anstrich an die ältere Polychromierung anschliesst, ist nicht zu sagen; ebensowenig ob für die zu gleicher Zeit hinzugefügten hebräischen Inschriften, die sich auf den Schriftstreifen der Engel befinden, ein Anhalt geboten war. Vgl. darüber „Portail de l'église cathédrale d'Angers, Inscriptions hébraïques", trad. p. M. l'abbé Delacroix, Mém. de la société d'agriculture etc. d'Angers; nouv. sér., Bd. V, S. 129. Delacroix konstatiert, dass es sich handle um „des qualités données au Sauveur dans l'Écriture et exprimées dans les litanies. Parmi ces épithètes, il y en a qui lui sont attribuées à la lettre dans Isaie, cap. 9, 6: Et vocabitur nomen ejus Admirabilis, Consiliarius, Deus, Fortis, Pater futuri saeculi, Princeps pacis." — Ein Inschriftenfragment des 12. Jahrhunderts, das Barbier de Montault an dem Portale kopiert hat, habe ich am Originale nicht aufzufinden vermocht; vgl. Épigraphie du département de Maine-et-Loire, Nr. 20. In den Nimbus des Königs David ist der Anfang des 50. Psalms eingemeisselt worden: MI SE RE R.... NDVM. (Barbier de Montault, a. a. O., Nr. 23.)

de considérer les draperies gracieusement ajustées, couvertes de longs plis serrés et arrondis, chargées de pierreries, de broderies de toute espèce», schrieb 1836 Prosper Mérimée vor diesem Werke in sein Notizbuch.[1]

Ueber die Restauration des 17. Jahrhunderts sind uns die Aktenstücke erhalten;[2] es mag gestattet sein, ihnen einen Blick zu gönnen. Der Anlass war der Brand vom Mai 1617, durch den auch das Portal sehr stark beschädigt war. Wir besitzen über den Zustand desselben aus diesem Jahre mehrere Gutachten; besonders eingehend äussert sich das zweite, das sich übrigens auch dadurch auszeichnet, dass es die Ansätze bedeutend herabmindert:[3] «au devant soubs la voute des d. clochers y avoit une Trinité ellevée avecq les évangelistes et apostres (Der Christus mit den Evangelistensymbolen unseres Tympanons), où il manque trois figures d'apostres, ung lion, un ange, la teste et une main de la figure de la d. Trinité.» Der «Löwe» und der «Engel», die beiden Evangelistensymbole, sind noch heute so erhalten, wie sie damals hergestellt worden sind.

Die acht grossen Statuen der Gewände ruhen hier auf breiten, kunstvoll gearbeiteten Plinthen, sie versuchen denn auch vereinzelt, fester Fuss zu fassen; zwar haben die meisten noch den Charakter der Hängefigur, doch bei den zwei Statuen links neben der Thüre ist ganz deutlich Stand- und Spielbein unterschieden; auch beginnt man,

---

[1] Notes d'un voyage dans l'ouest de la France. Paris 1836, S. 323. — Viollet-le-Duc (D. A., Bd. VIII, S. 276) bemerkte hier auf den Gewändern der Statuen „des gaufrures de pâte de chaux".

[2] Vgl. Godard-Faultrier, Répertoire archéologique du département de Maine-et-Loire, Année 1865, S. 123 ff.

[3] Aus dem in dem ersten Gutachten sich findenden Ausdruck: „le superfice des deux grandes portes" schloss Godard-Faultrier auf das Vorhandensein eines centralen Thürpfeilers. Auf der Zeichnung Gaignière's wird derselbe von dem mittelsten Pfeiler der Vorhalle verdeckt; de Farcy bemerkt, dass der trumeau i. J. 1747 zerstört sei. In einem dem zweiten angehängten dritten Gutachten ist auch von dem Thürsturz die Rede.

wenngleich schüchtern, Zusammenhang in die Gruppe zu bringen; einzelne Figuren wenden sich zur Seite, den übrigen zu. Die Frauengestalt rechts hebt mit der linken Hand graziös ihr Obergewand empor, zugleich die eine Flechte mit ergreifend, ein reiches Faltenmotiv ergiebt sich, und das Untergewand wird sichtbar.

Dieses Eindringen rein genrehafter Züge ist bemerkenswert, das künstlerische Motiv löst das ikonographische ab, die Figur erscheint nicht mehr ausschliesslich als Träger von Symbol oder Schriftrolle. [1]

Man kann dieses Portal jedoch nicht eigentlich als ein «Uebergangswerk» bezeichnen, denn die stilistischen Grundlagen der alten Schule sind hier noch nicht verlassen; aber jedenfalls gehört es, wie die angeführten Züge deutlich zeigen, in die Spätzeit derselben.

Was dazu beiträgt, dem Schmuck der Gewände hier den Charakter des streng Architektonisierten zu nehmen, ist vor allem die Gliederung des Sockels; er springt nicht in rechtwinkligen Absätzen vor und zurück, sondern ist einfach als zusammenhängende Mauermasse charakterisiert; die kleinen Säulchen, durch die er gegliedert ist, tragen ein durchlaufendes Gesimse, auf dem die Basen der Statuen neben einander aufgestellt sind; [2] der Ein-

---

[1] Etwas Aehnliches ist auch am Portale von Bourges zu bemerken, wo eine Figur links den Mantel mit der Linken über den rechten Arm herüberzuziehen sucht, rechts eine nach dem Saume des Mantels zu tasten scheint. Doch war es mir hier besonders bei der ersteren zweifelhaft, ob dafür nicht in dem älteren Vorbilde ein Anhalt geboten war; zu vergleichen wäre eine der Figuren des rechten Nebenportals von Saint-Denis. In Angers kann davon nicht die Rede sein.

[2] Dass diese unteren Teile später verändert seien, etwa damals, als man die Vorhalle anlegte, das will mir nicht recht einleuchten. Die Plinthen der Statuen scheinen mir für diesen Sockel berechnet zu sein. Die Kapitäle der Säulchen unten stellen sich als eine vereinfachte Form der grossen Kapitäle dar, und die Basen scheinen mir verwandt mit denen der kleinen Säulen, welche das die Archivolten umrahmende Ornament tragen. Ich habe von den Basen keine Profilzeichnung genommen und bin genötigt, nach Mieusement's Photographie zu urteilen.

druck der fortlaufenden Figurenreihe überwiegt den der vertikalen Gliederung, obwohl hier die Figuren in derselben Weise den architektonischen Linien sich einfügen, wie in Chartres.

Vermögen wir auch diesem Werke seine Stelle innerhalb der Schule anzuweisen? Woher kam dieser Mei-

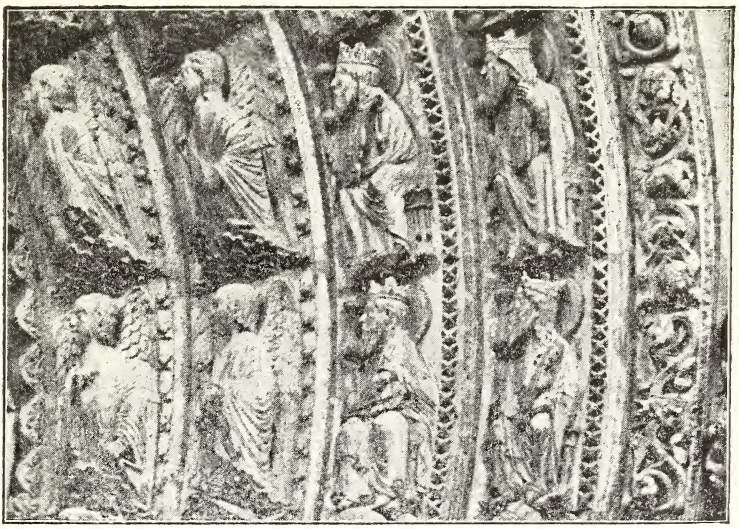

Abb. 52.

ster, dessen Atelier uns, wie wir sehen werden, in Angers selbst noch eine zweite Schöpfung hinterlassen hat?

Hier ist nun gar kein Zweifel möglich: er kommt vom «Meister der beiden Madonnen» her. Die apokalyptischen Greise der Archivolten (Abb. 52) sind eng verwandt mit denen des Chartrerer Hauptportals, desgleichen die wie dort eine Rolle, ein Buch, oder einen Diskus[1] haltenden Engelfigürchen. Oben über dem Haupte des

[1] Vgl. darüber Bulteau, Monographie de la cathédrale de Chartres, Bd. II, S. 60.

Thronenden sind in Angers zwei Engel angebracht, die eine Krone zwischen sich halten. Dieselbe Gruppe, — und zwar ganz entsprechend, — haben wir auch in Chartres. Wir nehmen unzweifelhafte Verwandtschaften in den Typen wahr,[1] eine ganze Fülle von Berührungspunkten in den ornamentalen Motiven[2] und denselben Geschmack der Faltengebung.[3] Ja, man vergleiche die Art, wie hier das Akanthuskapitäl, wie hier die Deckplatten behandelt sind, mit dem, was wir an dem Baldachin der Pariser Madonna finden!

Der Künstler von Angers ist seinem Meister in der Feinheit der Mache ebenbürtig; dieselbe tritt hier neben der schlecht verhehlten Rohheit der zahlreichen ergänzten Teile in um so helleres Licht. Interessant ist ein Studium der vier Leuchter haltenden Engel, die links und rechts

---

[1] Man vgl. vor allem die Engelsköpfe der Archivolten mit den ins Gesicht gekämmten Haaren und dem nach hinten ansteigenden Kopf, ferner die apokalyptischen Könige.

[2] Ich verweise nur auf Einiges. Die Bordüre des Mantels der ersten Figur links findet sich genau entsprechend an der Basenplatte der Säulen, die den Baldachin der Pariser Madonna tragen; dasselbe Motiv kommt auch an der zweiten Figur rechts der Thür vor. Die reiche und sehr charakteristische Bordüre, die das Gewand der Pariser Madonna am Halse umsäumt, findet sich in Angers am Mantel der Figur gleich rechts neben der Thür u. s. w.

[3] Auch für den Meister von Angers ist es charakteristisch, dass er mehrere Faltenschichten übereinander legt; vgl. die grossen Figuren der rechten Seite; und zwar finden wir hier genau dieselbe Manier, die Falten der oberen Schicht sind breiter und platter. An der linken Seite ist der Faltengeschmack etwas freier geworden; der Christus steht diesen Figuren der linken Seite näher. Es liegt hier jedoch, wie ich glaube, ein und derselbe Meister vor, der sich eben allmählich entwickelt. An den Archivolten finden wir den gleichen Faltengeschmack und den gleichen Fortschritt wieder, die zwei Engel mit den Leuchtern der rechten Seite sind genau im Stile der grossen Figuren darunter, die entsprechenden Figuren der linken Seite sind wie die grossen Statuen unter ihnen etwas freier, ohne dass aber die alten Motive sich verwischt hätten. Der äussere der stehenden Engel rechts ist zu vergleichen mit dem weihräuchernden Engel derselben Seite auf dem Tympanon der Porte Sainte-Anne. Das flatternde Ende des Mantels ist hier wie dort genau entsprechend!

der Apostel unten an den Archivolten stehen. Die Köpfe der beiden äusseren sind modern, die der innern alt. Wie schematisch ist die Behandlung des Haares bei den ersteren, wie liebevoll an den Köpfen des alten Meisters! links hat er das die Haare zusammenhaltende Band sogar zweimal um den Kopf geschlungen!

Es ist der Aufmerksamkeit der Archäologen bisher entgangen, dass, wie gesagt, Angers selbst noch ein zweites umfängliches Werk der Plastik birgt, welches mit den Skulpturen unseres Portales zusammenhängt. Es ist allerdings in trostlosem Zustande und nur schlecht sichtbar. Es ist der Cyklus von Statuen, der sich in dem aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammenden Chor der ehemaligen Kirche des heiligen Martin befindet. [1]

Derselbe besteht aus zwei Jochen und einem fünfseitig geschlossenen Chorhaupt. Auch architektonisch steht er der Kathedrale sehr nahe, die Gewölbe stehen in der Mitte zwischen denen des Langhauses von Saint-Maurice und denen in Querschiff und Chor. Sie haben mit den ersteren die charakteristische Form der Rippen gemein, mit den letzteren dagegen die achtteilige Gliederung. Der Obergaden ist, wie in der Kathedrale, von paarweis gruppierten Fenstern durchbrochen, die Deckplatten der Fensterkapitäle setzen sich wie dort auf der Wandfläche als Gesims fort. [2]

Unterhalb der Gewölbe ist nun hier eine Reihe grosser Statuen angebracht, die offenbar zu gleicher Zeit wie

---

[1] Die Kirche dient jetzt als Tabakslager; die „karolingischen" Reste derselben sind in der archäologischen Litteratur vielfach besprochen worden. Eine Abbildung der Kirche im Répertoire archéologique de l'Anjou 1862, Taf. IV. Die Litteratur über die Teile des 12. Jahrhunderts ist nicht eben gross; vgl. de Caumont, im Bull. monum. V, 353; ferner Prosper Mérimée, a. a. O.; D'Espinay, a. a. O., S. 142 f. und derselbe in Congrès archéologiques de France, Année 1871, S. 10 ff.

[2] Bereits Prosper Mérimée schloss aus der rein vegetalen Komposition der fein gearbeiteten Kapitäle, dass der Bau dem Ende des 12. Jahrhunderts zugehören möge; ebenso datiert D'Espinay.

der Bau geschaffen sind. Vier derselben befinden sich zwischen den fünf Fenstern des Chorhauptes, zwei weitere zwischen den Fensterpaaren des anstossenden Joches.

Die letzteren sind, soviel ich sehe, Bischöfe; es sind, soweit ich erkennen konnte, Figuren von vollkommener Analogie des Stiles mit denen unseres Westportales; wir haben hier dasselbe feine, sich fächerförmig über die Füsse ausbreitende Gefältel, auch stehen sie auf Fussgestellen der gleichen Art; über den Köpfen befanden sich mächtige Baldachine. Von den Figuren des Chores fehlt eine, eine zweite ist eine thronende Madonna mit dem Kinde, die zwei anderen waren, scheint es, stehende Figuren in antikischer Gewandung.[1]

Was diesen schlecht erhaltenen Resten für uns Bedeutung giebt: sie beweisen, dass das Atelier, aus dem die Skulpturen des Westportales hervorgingen, in Angers eine reichere Thätigkeit entfaltet hat.[2]

---

[1] Für das Ikonographische wären hier wohl die sonst vorhandenen an gleicher Stelle — unter dem Gewölbe — angebrachten Cyklen zum Vergleich heranzuziehen. Im Chor von Crouzilles (vgl. über die Kirche, Gallais in den Mémoires de la société archéologique de Touraine, Bd. 5, S. 91 f., wie die Abbild. in J. J. Bourassé's „La Touraine", Tours 1856) finden wir an derselben Stelle zwischen den Fenstern des Chores, unterhalb der Wölbung, Petrus, Maria, Johannes, den Evangelisten, und Paulus. Die Maria ist hier als Königin charakterisiert, an der Deutung ist kein Zweifel; ich habe die Originale selbst verglichen; in Vendôme (Église de la Trinité), wo sich an den Vierungspfeilern grosse Figuren befinden, haben wir Maria und den Engel der Verkündigung, Petrus und einen Bischof; in Cormery möchte man zunächst auf die vier Evangelisten deuten; die Figuren sind hier wie in Angers im Chor angebracht. Doch glaubte ich, bei einer der Figuren den Schlüssel des Petrus zu entdecken; in diesem Falle wären also auch hier Apostel zu sehen. In Le Mans (Notre-Dame de la Couture) finden wir unterhalb der Rippen des Chores, ausser David und einer Königin, Peter und Paul, Johannes, den Evangelisten, und einen vierten Apostel. Wir sehen, die Apostel und die Maria treten hier vorzugsweise auf. In Angers lag wohl ein ähnlicher Cyklus vor wie in Crouzilles; oder sollte hier eine Anbetung der Könige in grossen Figuren dargestellt gewesen sein?

[2] Säulenstatuen sind ausser denen von Saint-Maurice im Anjou nicht nachweisbar; vgl. de Caumont's Notizen über die Portale im

Wir gewannen zum ersten male ein schärferes Bild der grossen Schule; innerhalb derselben unterscheiden wir deutlich verschiedene stilistische Strömungen.

Am Chartrerer Westportale finden wir sie scharf abgegrenzt, unausgeglichen, nebeneinander. Neben dem Chartrerer Hauptmeister steht der Meister der drei Figuren des linken Portales; feinerer Art, aber mit Sicherheit wahrnehmbar sind die Nüancen des Stils bei den entsprechenden Figuren der rechten Seite.

Noch am Portale von Le Mans spüren wir leise Differenzen, in denen der Gegensatz der Chartrerer Meister wie verhallend nachklingt.

Sowohl mit dem Chartrerer Hauptmeister, wie mit dem des linken Seitenportales vermögen wir je eine Gruppe von anderen Werken in Verbindung zu bringen und so gewissermassen ihre Einflusssphären abzugrenzen.

Die Richtung des seltsamen Meisters des linken Portales war mit augenfälliger Deutlichkeit in Châteaudun und Étampes, weniger sicher in Saint-Denis erweislich; weit bedeutsamer war die Rolle des Chartrerer Hauptmeisters. Den Meister der drei Figuren rechts oder seine Richtung fanden wir am Hauptportale Suger's wieder.

Wir erkannten in Chartres den eigentlichen Sitz der Schule. Dass die Bedeutung von Saint-Denis innerhalb derselben weniger klar ersichtlich ist, mag zwar zum Teile an der mangelhaften Erhaltung der Monumente

---

Anjou, Bulletin monumental, VII, 489 ff. Die dort genannten Skulpturen von Candes a. d. Loire und Crouzilles haben stilistisch mit denen von St-Maurice nichts zu thun. Ich finde bei E. Morel, Promenades artistiques et archéologiques dans Angers et ses environs, 1872, ein Portal von Le Marillais abgebildet, das mit, wie es scheint, schlecht erhaltenen Statuen geschmückt ist. Bodin (Recherches historiques sur la ville de Saumur et ses monuments, Bd. I, Saumur 1845, S. 245) bemerkt von der Kirche St-Pierre de Saumur: „Son ancien portail était dans le genre de celui de la cathédrale d'Angers; un grand nombre de figures de saints, placées dans des niches, ornaient le contour du cintre de la porte"; hier lag also ein Portal mit historierten Laibungen — ohne Statuen — vor.

liegen. Immerhin spielen die hauptsächlich in Saint-Denis nachweisbaren Einflüsse der Languedoc in der Geschichte der Schule ihre Rolle, und die Wichtigkeit der Skulpturen von Saint-Denis als Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung wird unten noch genauer ins Licht treten.

Der Stil der grossen Meister der Schule, des «Meisters der beiden Madonnen», des «Meisters von Corbeil», entwickelt sich folgerichtig aus den in den älteren Ateliers vorhandenen Keimen. Sie gehen durch die Schule des Chartrerer Hauptmeisters, nehmen jedoch auch von anderer Seite.

Besonders der «Meister der beiden Madonnen» war, wie es scheint, ein Künstler von weitreichenderem Einfluss; das «Atelier von Angers» weist auf seine Kunst zurück.

Bereits im ersten Teile gewannen wir einen Ueberblick über die Beziehungen der grossen nördlichen Schule zu den übrigen plastischen Schulen auf französischem Boden; wir suchten zu scheiden, wo sie genommen, wo gegeben haben möchte. Das letztere gilt es hier, noch einmal zu betonen. Die Kunst des Gilabert in Toulouse erschien uns als ein Absenker vom Chartrerer Stamme, obwohl wir nicht ganz sicher waren, ob sie nicht — ohne Einwirkung von aussen — aus den Wurzeln der älteren Toulousaner Schule erwuchs. Das den Chartrerer Skulpturen so nahestehende Werk der Bourgogne, das Westportal von Saint-Bénigne in Dijon, entstand allem Anscheine nach gleichfalls unter nordfranzösischen Einflüssen. Die Verwandtschaften erschienen uns hier zu auffallend, als dass wir glauben könnten, direkte Beziehungen möchten überhaupt nicht vorliegen. Nichts berechtigt uns, anzunehmen, dass die vom Süden kommenden Einflüsse Chartres durch die Bourgogne vermittelt seien, wir schliessen daher — auch hier — vielmehr auf Einwirkungen Nordfrankreichs.

Andererseits sind die Skulpturen der Portiken von

Bourges ein Zeugnis für den weitreichenden Einfluss der burgundischen Schule, mit dem sich die nordfranzösischen Einflüsse hier zu kreuzen scheinen. Bourges — und das war wichtig, festzustellen, — spielt in der Geschichte der französischen Plastik nicht die entscheidende Vermittlerrolle, die man ihm hat vindicieren wollen. Der Weg von den Ufern der Rhône und Garonne ins Gebiet der Eure und Seine führte nicht über Bourges und die Kathedrale des heiligen Stephan.

---

10. KAPITEL.

TECHNIK UND STIL IN IHREN ZUSAMMENHÄNGEN.

Die Chartrerer Meister haben jedes einzelne Stück im Atelier, in der «Hütte» gearbeitet, es wurde völlig ausgemeisselt an Ort und Stelle versetzt. Wie sollte auch diese reiche Verkleidung der Gewände, an denen sich Figuren und kunstvoll gearbeitete Säulenschäfte übereinanderschieben, an der Mauer selbst geschaffen sein. Nirgends wird eine Figur von einer Fuge überschnitten, der einzelnen Darstellung entspricht jedesmal ein besonderer Block, und die Thatsache, dass an den ornamentierten Säulenschäften mit einem neuen Blocke auch regelmässig ein neues Muster einsetzt, dass an den Deckplatten der Kapitäle der Charakter des Blattwerks sich mehrfach beim Uebergange von einem Stein auf den andern ändert, giebt uns vollends den Beweis, dass das Ganze wie ein Mosaik aus einzelnen fertigen Stücken zusammengesetzt worden ist. Gewiss ist es sehr auffallend, dass eine plastische Dekoration von so ausgesprochen tektonischem Charakter im Atelier, «avant la pose», und nicht unmittelbar an Ort und Stelle gefertigt wurde. Man fragt unwillkürlich, wie hat sich ein Stil wie dieser im

Atelier entwickeln können? Sollte wirklich das Arbeiten «avant la pose» dem Mittelalter von vornherein geläufig gewesen sein?

Von Lucien Lefort ist das noch vor kurzem behauptet worden:[1] «Contrairement à ce qui se passe de nos jours où la pierre n'est que dégrossie avant la pose, les artisans du XIe au XVIe siècle continuant les traditions romaines amenaient leurs morceaux complètement et préalablement achevés sur la place définitive qu'ils devaient occuper.»

Nun, mir ist nicht bekannt, dass das Arbeiten «avant la pose» der antike Brauch gewesen ist.[2] Die für uns zunächst inbetracht kommenden antiken Denkmäler auf gallischem Boden beweisen uns das Gegenteil;[3] und was die mittelalterliche Plastik betrifft, so ist jedenfalls ein grosser, wenn nicht der grösste Teil der älteren Skulpturen auf dem Gerüste, am Baue selbst geschaffen, ganz wie das heute geschieht.

Das ist der Forschung auch nicht entgangen. De Caumont[4] bemerkte bereits im Jahre 1830, dass man

---

[1] La sculpture et le travail de la pierre dans les monuments du XIe au XVIe siècle, Bulletin monumental, Bd. 56, S. 236 ff.

[2] Vgl. u. a. Alexandre Conze, Ueber das Relief der Griechen, SB. der königl. preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1882. Maxime Collignon, Histoire de la sculpture grecque, Paris 1892, Bd. I, S. 246; ich setze die Bemerkungen Viollet-le-Duc's her, in dessen D. A., Bd. V, S. 271: „Les Grecs et les Romains posaient les pierres de taille épannelées seulement et le ravalement se faisait après la pose. On voit encore quelques monuments grecs et beaucoup de constructions romaines qui sont restées épannelées. Le temple de Ségeste en Sicile n'est qu'épannelé La porte Majeure à Rome, quelques parties du Colysée, l'amphithéâtre de Pola etc., n'ont jamais été complètement ravalés."

[3] Vgl. darüber Auguste Caristie, Arc de triomphe d'Orange, Paris 1856; auch Hübner, Die Bildwerke des Grabmals der Julier zu Saint-Remy, im Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Bd. III, S. 11.

[4] Bulletin monumental, Bd. II, S. 99; vgl. ferner Woillez, Mémoires de la société des antiquaires de Picardie, Bd. VI, S. 249 und Le Nail im Bulletin monumental, Bd. 40, S. 633 ff. Die innerste Por-

sehr häufig die plastischen Teile nachträglich müsse gearbeitet haben, es fehle z. B. im 11. Jahrhundert nicht an Portalen, wo die Archivolten nur zur Hälfte fertig seien, an zahlreichen anderen zeige das Ornament einen fortgeschritteneren Charakter, müsse also später hinzugekommen sein. Er beeifert sich anzumerken, dass allerdings oft genug die einzelnen Keilsteine der Archivolten fertig skulptiert versetzt seien, «mais quelquefois elles ne l'étaient qu'après leur assemblage : la nature des ciselures influait sans doute sur le choix du procédé que l'on suivait à cet égard.» De Caumont deutet hier an, worauf es bei dem Studium dieser Fragen ankommt, nämlich die Zusammenhänge dieser technischen Gepflogenheiten mit den künstlerischen Formen und Motiven ins Licht zu setzen. Nur scheint mir, es war hier eher die Art und Weise der Herstellung von Einfluss auf die Entwicklung der Formen als umgekehrt.

Hören wir Viollet-le-Duc : «Beaucoup de sculptures de l'époque romane étaient faites sur le tas[1] . . . ; ce qui est indiqué par des joints passant tout à travers les ornements et parfois même les figures.» In der That ist das Hinüberlaufen der Fugen das sicherste Zeugnis für die Arbeit «après la pose». Denn das vielfache Vorkommen einzelner nur erst roh behauener ornamentaler oder figürlicher Teile, auf das auch De Caumont in diesem Zusammenhange verwiesen hat, ist an sich noch kein Beweis

---

talarchivolte der Abteikirche von Fontgombaud, von der hier die Rede ist, zeigt plastischen Schmuck auf der Laibung: „il a fallu sculpter sur le tas, la sculpture ne permettant pas de poser les claveaux sur les cintres.“ Vgl. noch de Rochebrune in den Mémoires de la société des antiquaires de l'Ouest, Bd. 25, S. 63. Es ist merkwürdig, wie wenig und beiläufig man sich in der bisherigen Forschung mit diesen technischen Dingen abgegeben hat; ich verweise noch auf die Bemerkung Julius von Schlosser's, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters, SB. der kais. Akad. der Wiss., Wien 1891, S. 35, Anm. 1

[1] D. A., Bd. VIII, S. 246; vgl. auch Louis Gonse, L'art gothique, S. 418, Anm. 1.

dafür, dass die feinere plastische Ausarbeitung erst an Ort und Stelle stattfand ; wenigstens bedarf es hier jedesmal noch einer Prüfung im einzelnen.[1] Denn es ist ja sehr wohl möglich, dass derartige halbwegs ausgeführte Stücke eben nur in dem Augenblicke nicht fertig waren, wo sie versetzt werden sollten ; sie wurden im Gedränge so mit vermauert, wie sie gerade vorlagen,[2] und wäre das nicht zu viel Scharfsinn, so möchte man sagen, gerade der Umstand, dass sie dann in der That nicht weiter ausgeführt sind, weise eher darauf, dass hier nicht «après la pose» gearbeitet zu werden pflegte.[3]

Das von Viollet-le-Duc angeführte Merkmal bezeugt uns nun, dass die Arbeit auf dem Gerüste in der älteren Zeit ausserordentlich verbreitet war; Belege bieten sowohl die Portale Burgunds[4] und des Südens,[5] wie die Werke des centralen und nördlichen Frankreichs,[6] und auch die

---

[1] Ein klassisches und untrügliches Beispiel dieser Art ist die Kirche von Candes in der Touraine; der reiche plastische Schmuck derselben ist mitten in der Ausführung stecken geblieben. Da finden wir zahlreiche, noch unbehauene Blöcke aussen wie innen, halbwegs fertiggestellte Archivolten; ornamentale und figürliche Plastik studieren wir hier auf allen Stufen der Ausführung (man vgl. z. B. die Eckblätter an den Basen der Vorhalle); wir sehen hier dem mittelalterlichen Werkmeister über die Schulter. Hier ist also kein Zweifel, dass die plastische Dekoration erst an Ort und Stelle hinzukam, auch wird das durch den zum Teil späten Stil der Figuren erwiesen.

[2] „Posés tels quels par urgence"; Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VIII, S. 245; vgl. dazu Bd. III, S. 269 f.

[3] Ich spreche hier von Kapitälen, bei denen die feinere Ausführung schon begonnen ist, ohne vollendet zu sein; ich bemerkte derartige Exemplare z. B. im Innern der Kirche von Vermenton; es ist in solchen Fällen gewiss einfacher anzunehmen, man sei hier mit der Arbeit „avant la pose" im entscheidenden Moment nicht fertig gewesen, als in der „après la pose" mitten halten geblieben.

[4] Ich verweise auf die Tympanen von Vézelay und Autun, die Archivolten und Pilaster von Charlieu, ferner auf die innerste Archivolte des Mittelportals von Avallon.

[5] Vgl. u. a. die Statuen im Kreuzgang von Montmajour, die Skulpturen im Innern der Kirche von Saint-Paul-Trois-Châteaux, das Portal von Moissac, auch Cadenac, die Skulpturen von Souillac u. s. f.

[6] Ich nenne nur das Nordportal von Saint-Étienne in Beauvais,

Portale des Westens mit ihren reich geschmückten Archivolten scheinen mir keineswegs immer «avant la pose».[1]

Dass diese Manier der Ausführung in älterer Zeit die vorherrschende war, das begreift sich auch aus allgemeineren Gründen: die polychrome Plastik des Mittelalters kommt von der monumentalen Malerei her, sie ist sozusagen nur eine andere Form derselben.[2] Was Wunder, wenn sie vielfach auch in derselben Weise gearbeitet ist wie diese, d. h. erst in Angriff genommen wurde, wenn der Baukörper schon dastand, ganz wie man ein Gemälde oder eine gemalte Ranke auf die fertige Mauer setzt.

Es fand hier also, wie Viollet-le-Duc auch hervorhebt, im Laufe des 12. Jahrhunderts ein Wechsel statt, oder es wurde doch das Arbeiten im Atelier erst damals die Regel. Dieser Umschwung war zwar nicht ein derartig schroffer, wie es nach Viollet-le-Duc's Bemerkungen

---

das Radfenster darüber, das Portal von Berthaucourt (Somme), das Tympanon der Kirche von Roye (ebenda), die Skulpturen des Portals von Saint-Ursin in Bourges u. s. w.

[1] Bei diesen Archivolten des Westens verteilen sich allerdings sehr oft die ornamentalen oder figürlichen Motive in der Weise auf die einzelnen Blöcke, dass jedesmal ein Glied der Kette oder eine Figur auf einen Block entfällt. Aber es ist das allein noch kein sicheres Kriterium für die Arbeit „avant la pose". Man wird zu erwägen haben, dass Block von Block im Mittelalter oft durch eine recht starke Mörtelschicht geschieden war. Das hat den Künstler häufig davon abgehalten, seine Figuren oder Ornamente über mehrere Blöcke hinübergreifen zu lassen. Auch war es für den Bildhauer sehr bequem, den Anhalt, der ihm in den gleichmässig aufeinander folgenden Fugen der Keilsteine geboten war, zu benutzen, er versah einen nach dem andern mit derselben Blume oder Figur, dann ergab sich ganz von selbst eine Abfolge gleich grosser Glieder. Wir finden sehr häufig über oder unter Archivolten der geschilderten Art solche, wo Figuren oder Ornamente quer über die Fugen hinübergreifen, die also sicher „après la pose" gearbeitet sind; vgl. hierfür z. B. das Portal des Südtransepts der Kirche von Aulnay (Charente-inférieure), die romanischen Arkaden im Hof und im Innern der Präfektur in Angers, die Reliefs der Fassade von Gensac u. s. f.

[2] Dies auch die Ansicht Anthyme Saint-Paul's. Histoire monumentale de la France, S. 107; vgl. dazu Viollet-le-Duc's Bemerkungen über die Skulpturen von Vézelay, D. A., Bd. VIII, S. 107 ff.

scheinen möchte;[1] es ist in späterer Zeit noch viel «après la pose» gearbeitet worden und durchaus irrig, zu sagen, es habe niemals ein gothischer Bildhauer das Gerüst betreten.[2] Auch trat der «Umschwung» nicht erst in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts ein, die «neue» Methode der Arbeit ist, wie gesagt, in den Ateliers von Chartres bereits durchaus die Regel, ja, sie ist hier schon von Einfluss auf die Gestaltung der Formen.

Denn was ist diese verschiedenartige Musterung einzelner Säulentrommeln anders, als eine Vorerscheinung jener hochinteressanten Auflösung der fortlaufenden, antikischen Rankenfriese in einzelne Zweige und Bäumchen, wie sie uns im Anfange des 13. Jahrhunderts am Madonnenportale von Notre-Dame in Paris vor Augen steht, das eine wie das andere die Konsequenz der Herstellung «avant la pose», die zu einer Isolierung der einzelnen Glieder und Teile naturgemäss hindrängt![3]

Innerhalb der grossen Chartrerer Schule sehen wir die beiden Manieren nebeneinander hergehen; es ist bemerkenswert, dass in Chartres selbst ausschliesslich im Atelier gearbeitet wird, während bei Werken zweiten Ranges, z. B. in Étampes, einzelne Teile, wie die Archi-

---

[1] D. A., Bd. VIII, S. 246. „Mais l'école laïque repoussa cette méthode jusqu'au XVIe siècle, c'est-à-dire tant que les corporations conservèrent leur organisation intacte. Chaque ouvrier finissait l'objet qui lui était confié. Jamais un tailleur de pierre ou un tailleur d'images ne montait sur le tas. Il travaillait sur le chantier, terminait la pièce, qui était enlevée par le bardeur et posée par le maçon, qui seul se tenait sur les échafauds."

[2] Vgl. z. B. die Mitteltympanen an den Westfassaden der Kathedralen von Sens, Auxerre, Poitiers, die jetzt abgearbeiteten Portale der Seitenfassaden der Kathedrale von Tours, die Gruppe des heiligen Martin an der Westfassade von Saint-Martin in Laon; vgl. ferner die Notizen Félicie d'Ayzac's (Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France, Bd. II, Paris 1861, S. 217 f.) über die gegen Ende des 13. Jahrhunderts gemeisselten Statuen an den oberen Teilen der Seitenfassaden der Abteikirche von Saint-Denis u. s. w.; die Beispiele liessen sich vermehren.

[3] Vgl. dazu Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VIII, S. 221, Anm. 1.

volten, an der Mauer gemeisselt sind. Dies war, wie ich oben sagte, auch am Westportale von Saint-Denis der Fall; ein weiteres Beispiel sind die Archivolten des Südportals der Kathedrale von Bourges.

Der Widerspruch, den wir in Chartres zwischen Stilcharakter und der Art und Weise der Herstellung bemerken, löst sich auf, wo wir wissen, dass das Arbeiten im Atelier, dass das Inkrustieren der Bauwerke mit fertig ausgearbeiteter Plastik keineswegs ausschliesslich und von vornherein für die mittelalterliche Produktion charakteristisch war. Die Plastik von Chartres, die mittelalterliche Plastik überhaupt ist Mauerskulptur, das ist nicht nur ihre Bestimmung, sondern ihr innerstes Wesen. Woher käme ihr das spalierhaft Flache, dieses Sicheinschmiegen in die architektonischen Linien und Grundformen, wenn sie frei und unbehindert in der Bildhauerwerkstatt erwachsen wäre!

Andererseits wäre es ein Irrtum, zu meinen, dass nun in diesem stärkeren Aufkommen der Atelierarbeit im 12. Jahrhundert ein schärferes Hervortreten der Skulptur als Gattung zu sehen sei? Es zeugt vielmehr nur für die Gleichstellung der Skulptoren mit der grossen Masse der gewöhnlichen Steinmetzen. Denn es wurde ja jeder einzelne Stein fertig zugerichtet an Ort und Stelle versetzt, d. h. in der Hütte, in der «loge aux maçons»[1] «avant la pose» gearbeitet. Das einzelne plastische Zierstück war ein Werkstück wie jedes andere, die Arbeit des Skulptors und des Steinmetzen ging ineinander über: «Oft ist die ornamentale Skulptur — bemerkt Viollet-le-Duc — und wir werden hinzusetzen dürfen, auch die figurale! — so eng mit den architektonischen Formen ver-

[1] Der Ausdruck findet sich in den Bauregistern der Kathedrale von Troyes; vgl. Quicherat, Notice sur des registres de l'œuvre de la cathédrale de Troyes, abgedruckt in dessen Mélanges d'archéologie et d'histoire, hrsg. von Robert de Lasteyrie, Paris 1886, Bd. II, S. 209.

bunden, dass man nicht sagen kann, wo die Arbeit des Steinmetzen aufhört, wo die des Bildhauers anhebt.»[1] Die Bildhauer hoben sich denn auch als Klasse nicht aus der Reihe der Steinmetzen heraus, in den Texten werden sie wie diese einfach als «operarii» bezeichnet,[2] ja, sie sind sicher vielfach zu einfachen Steinmetzarbeiten mitverwendet worden ;[3] wir erfahren aus den Bauakten, dass das noch in weit späterer Zeit der Fall war.[4] Die strenge Scheidung der einzelnen Arbeiterklassen, wie Viollet-le-Duc sie annimmt,[5] scheint mir nach alledem nicht recht haltbar.

---

[1] D. A., Bd. VIII, S. 226.

[2] „Cementariorum, lathomorum, sculptorum et aliorum operariorum solers succedebat frequentia", Suger, Libellus alter de consecratione eccl. S. Dionysii, c. II. In der entsprechenden Stelle der vita des Suger (lib. II, vgl. die Ausgabe Lecoy de la Marche's, Paris 1867, S. 391) sind die Bildhauer ganz vergessen worden: „varios de cunctis regni partibus asciverat artifices, lathomos, lignarios, pictores, fabros ferrarios vel fusores, aurifices quoque ac gemmarios, singulos in arte sua peritissimos ..." Ich finde in einer Rechnung der Kathedrale von Cambrai vom Jahre 1378—1379 die Stelle: „Magistro Sagaloni misso Attrebati ad habendum sculptores *et* operarios"; aber es ist immer misslich, derartige Wendungen zu pressen; wenigstens werden etwa zu gleicher Zeit in einer Cambraier Rechnung zwei Goldschmiedemeister, die offenbar Künstler waren, als operarii bezeichnet. Im Jahre 1401 wird der Bildhauer Jean Tuscap einfach als lathomus bezeichnet.

[3] Es fehlte z. B. in Chartres doch offenbar an plastischen Aufgaben, um eine so grosse Zahl von Händen, wie wir am Westportale nebeneinander finden, dauernd zu beschäftigen.

[4] Im Jahre 1384 arbeitete an dem Lettner der Kathedrale von Troyes vorübergehend ein gewisser Conrad von Strassburg, seines Zeichens Bildhauer „confondu sur les états avec les simples maçons et ne gagnant pas plus qu'eux. S'il exécuta quelque partie de sculpture, ce ne fut que de la sculpture d'ornement". so Quicherat, a. a. O.; vgl. auch Stephan Beissel, Die Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des heil. Victor zu Xanten, Freiburg i. Br. 1889, Bd. III, S. 47: „Die Steinbilder der Victorkirche zeigen, wie die Teilung der Arbeit ... und die Entwicklung der verschiedenen Handwerkszweige sich allmählich vollzog. Die ersten Baumeister, welche wir zu Xanten kennen lernen, waren Steinmetzen und Bildhauer zugleich. Der letzte, Johannes Langenberg, war nur mehr Steinmetz und liess von einer Reihe auswärtiger Bildhauer die Statuen, Sockel und Baldachine ausführen."

[5] Vgl. D. A., Bd. VIII, S. 245. Viollet-le-Duc führt als Grund an, dass man an profilierten Stücken anderen Steinmetzzeichen be-

Werfen wir einen Blick auf die bildlichen Darstellungen, welche Steinmetzen und Bildhauer bei der Arbeit zeigen, so beobachten wir, dass die Bildhauer auch durchaus so zu Werke gingen wie der einfache Steinmetz.

Der feinsinnige Kommentar Didron's zu der bekannten Darstellung zweier Skulptoren auf einem Glasgemälde der Kathedrale von Chartres mag das in's Licht setzen.[1] «Aujourd'hui, pour faire une statue, on pose son bloc de pierre ou de marbre comme on placerait un homme vivant; alors, au 13e siècle, on procède plus simplement, et le statuaire couche son bloc absolument comme les tailleurs de pierre. L'artiste procède comme l'ouvrier: qu'il fasse une figure ou une moulure, qu'il modèle ou qu'il équarisse sa pierre, il ne fait aucune différence; dans les deux cas il dispose son bloc absolument de même. Les statuaires ne sont donc pas autre chose que des ouvriers et des tailleurs de pierre; leurs costume, leurs outils, leurs procédés, leur condition sont les mêmes.»

Viollet-le-Duc hat die Vorzüge der Arbeit «avant la pose» beredt geschildert.[2] «Cette méthode avait l'avantage de donner à la sculpture une variété dans le faire attrayante; de permettre de l'achever avec plus de soin, puisque l'artisan tournait son bloc de pierre à son gré; d'éviter l'aspect monotone et ennuyeux à l'excès, de ces décorations découpées comme par une machine, sur nos façades modernes. Chaque artisan était intéressé ainsi à ce que son morceau se distinguât entre tous les autres par une exécution plus parfaite . . . Soumis à la structure, jamais un joint ou un lit ne vient couper gauche-

---

gegne, als an den Mauern, dass reicher skulptierte Teile solche überhaupt nicht böten und auch einen feineren Meissel zeigten; zu vergleichen noch ebenda, S. 243 unten.

[1] Vgl. Annales archéologiques, Bd. II, S. 245.

[2] D. A., Bd. VIII, S. 227; vgl. auch die glücklichen Bemerkungen Lucien Lefort's, a. a. O.

ment un ornement . . . Rien n'est plus satisfaisant pour l'esprit et pour l'œil que cette concordance parfaite, absolue, entre l'appareil et la sculpture; rien ne donne mieux l'idée d'une œuvre bien mûrie et raisonnée, d'un art sûr de ses méthodes et de ses moyens d'exécution.»

Wir haben schon oben auf Grund anderer Beobachtungen ausgeführt, [1] wie es gerade diese Verbindung von Mannigfaltigkeit im einzelnen mit Gesetzmässigkeit und Ruhe im Grossen und Ganzen ist, die diese mittelalterlichen Schöpfungen so anziehend macht; die Stilgedanken des Mittelalters kommen unmittelbar und in klassischer Strenge in ihnen zur Aussprache, aber es spiegelt sich in ihnen zugleich das mittelalterliche L e b e n ! Das Neben- und Durcheinander der zusammenarbeitenden Kräfte, die Art und Weise, wie man zu Werke ging — das alles hat sich hier getreulich abgedrückt und niedergeschlagen.

Die Ausführung in der Hütte begünstigte sehr diese unendliche Feinheit in der Wiedergabe des einzelnen, die für die Werke der Chartrerer Schule so charakteristisch ist. Die Möglichkeit unbehinderter Bearbeitung des Blockes gestattete, die Figuren tief zu unterschneiden, [2] sie vom Grunde abzulösen. Es ist rührend zu sehen, wie diese Meister jeden Vorteil benutzt haben, der sich ihnen bot. Die Flügel der Engel und Evangelistensymbole sind mit grosser Kunst frei herausgearbeitet, die Köpfe treten plastisch hervor; zwischen den Figuren stehen frei ausgeschnittene Säulchen. [3] Wie bewusst geht der Schöpfer jener herrlichen Akanthusranke am Nordportale der Kathedrale von Bourges darauf aus, das antike Vorbild durch seine Technik zu übertrumpfen, [4]

---

[1] Vgl. den Abschnitt über das Zusammenarbeiten der Chartrerer Meister, II. Teil, 1. Kapitel.

[2] Vgl. z. B. den Thürsturz des linken Chartrerer Portals

[3] Thürsturz des Chartrerer Hauptportals.

[4] Ich verweise auch auf das Tympanon des Südportals; das

Blumen und Blätter heben sich vom Grunde, als wendeten sie sich dem Lichte zu. Einzelne Figuren in Chartres sind wahrhaft erstaunlich, z. B. der apokalyptische König rechts am Chartrerer Hauptportale, dem die langen Strähne des Bartes lose über die Harfe gleiten.

Es ist wichtig anzumerken, wie die Richtung auf das Künstliche, die im späten Mittelalter zu voller Blüte kommt, sich hier schon ankündigt;[1] sie steckt der mittelalterlichen Plastik im Blute ! Sie hängt nicht nur zusammen mit dem Arbeiten «avant la pose», sondern auch mit der tektonischen Gebundenheit des plastischen Schaffens. Es galt häufig, besonders bei ornamentalen Gebilden, die architektonische Rohform in ihren äusseren Umrissen festzuhalten. Die Thätigkeit des Skulptors geht von aussen nach innen, sein Bestreben ist, die Grundform in immer neuer, in immer feinerer, in immer virtuoserer Weise auszufüllen.[2] Es erklärt sich diese Richtung auf das Künstliche auch aus der durchaus handwerksmässigen Schätzung, der das künstlerische Gebilde im Mittelalter unterstand.

Dass die Chartrerer Meister ein plastisches Modell in unserem Sinne nicht gekannt haben, würde uns allein

---

Symbol des Matthäus ist unten weit stärker unterarbeitet als oben, wo es gegen den Rand des Tympanons anlag; die Künstler nutzen die ihnen durch die Arbeit „avant la pose“ gebotenen Vorteile aus. Man studiere unter diesem Gesichtspunkte auch den reizenden romanischen Altar mit thronender Madonna in Carrières Saint-Denis.

[1] Ein Studium der Kapitäle im Innern der Kathedrale von Senlis ist besonders interessant. Neben Kapitälen, wo das Rankenwerk flach anliegt, finden sich solche, wo es stark unterarbeitet wird. Auch in Saint-Martin-des-Champs in Paris tritt die Tendenz hervor, die Ranke von dem Grunde loszulösen; man vergleiche ferner die Kapitäle von Saint-Martin-des-Jumeaux im Museum von Amiens u. s. f.

[2] Einige der Abbildungen, die Viollet-le-Duc seinem Artikel „Crochets“ beigegeben hat (vgl. D. A., Bd. IV, S. 415 ff. u. Abbild. 16, 18, 19), veranschaulichen, was ich sagen will; vgl. über das kunstvolle Unterarbeiten späterer mittelalterlicher Skulptur: D. A., Bd. III, S. 254 f.; Bd. IV, S. 501 f.

die Eigenart ihres Stiles beweisen. Dieselbe besteht gerade darin, dass der für die Ausführung bestimmte Block unmittelbar massgebend wird für die Formengebung. Es könnte diesen Skulpturen «der Charakter der Steintechnik nicht so dominierend aufgeprägt sein», wären sie die Uebersetzung eines zunächst in Thon oder Wachs gestalteten Modelles.[1]

Viollet-le-Duc[2] hat bereits aus anderen Gründen geschlossen, dass von plastischen Modellen im Mittelalter nicht die Rede sein kann: «On voit dans beaucoup de statues du XIIIe siècle, à côté d'une partie de figure traitée avec amour, un morceau très-négligé ; cela n'arrive point quand les artistes exécutent sur des modèles.»

Er bemerkt, dass man denn auch niemals genau dasselbe Motiv wiederholt finde: «Dans des ornements courants mêmes, comme des feuilles ou crochets de bandeaux et corniches, chaque ornement est traité suivant la largeur de la pierre, et sur vingt feuilles semblables comme type, il n'en est pas deux qui soient identiques.»[3]

---

[1] Es ist gewiss lehrreich, sich in diesem Zusammenhange zu vergegenwärtigen, was Conze über das Relief der Griechen gesagt hat. Ich erinnere daran, dass nach Conze (und Schöne) der griechische Reliefstil auf ähnlichem technischen Wege entstanden ist, wie der Stil von Chartres. Die Steinplatte, führt Conze aus, ist das Gegebene; indem man von aussen nach innen arbeitet, entsteht ohne Weiteres ein wesentliches Moment des Stils: alle Teile der Darstellung halten die gleiche Höhengrenze inne Uns interessiert hier Conze's Folgerung: „Dem Relief in Stein könnte der Charakter der Steintechnik nicht so dominierend aufgeprägt sein, wenn das Modell in weichen Massen, mag man es sich nun gleich gross oder schüchterner nur in kleinem Massstabe der Ausführung in Stein vorangehend denken, stehender Gebrauch in den griechischen Werkstätten gewesen wäre."

[2] Vgl. zum Folgenden D. A., Bd VIII, S. 246, 269 f.

[3] Joseph Neuwirth hat in seinem lehrreichen Werke: „Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues", Prag 1890, S. 440 f., nachgewiesen, dass die einzelnen Werkstücke nach Formen ausgeführt wurden, deren Herstellung dem Dombaumeister oblag. Er bemerkt jedoch, dass „sich diese Formen nur auf das Wesentliche des betreffenden Baugliedes bezogen haben können", indem die feinere Ausführung dem einzelnen Steinmetzen überlassen blieb oder nach Zeichnung des Meisters erfolgte.

Viollet-le-Duc deutet hier an, was wir soeben aussprachen: die mittelalterlichen Meister lassen sich unmittelbar von Form und Grösse des Steines selbst leiten. Wir wissen, wie sehr dieses Princip die ganze Chartrerer Kunst durchzieht!

Die Vorbereitungen für die Statuen und Reliefs waren zeichnerischer Natur,[1] die eigentlich plastische Form stellte sich hier von selbst ein, sie war sozusagen mit dem Blocke gegeben. Man hatte also «Kartons» oder auf Tafeln in der Grösse des Originals hergestellte Vorzeichnungen,[2] keine Modelle. Diese Vorzeichnungen müssen mit grosser Sorgfalt hergestellt worden sein, ja hier lag ohne Zweifel der Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit. Wie wäre ohne eingehende vorbereitende Studien die Entstehung des Chartrerer Stiles denkbar oder ein Umschwung wie der, den wir in den Figuren des Gilabert sich vollziehen sahen. Diese Künstler improvisierten nicht in den Stein.

Viollet-le-Duc vermutet, dass man die Figuren zunächst in ihren allgemeinen Umrissen in einer Vorder- und Seitenansicht entworfen habe; mit Hülfe dieses doppelten Entwurfes habe man sich dann an die Bearbeitung des Steines gemacht «en cherchant les détails sur la nature même». Das ist gern möglich; möglich auch, dass man ausser einer Gesamtansicht derselben verschiedene Teilansichten herstellte, die den einzelnen Flächen des Blockes entsprachen, in den die Figur hineinzuschaffen war.[3]

---

[1] „Peut-être faisaient-ils des maquettes à une petite échelle", Viollet-le-Duc, a. a. O.

[2] „dans les représentations de ces sortes de travaux, qu'on retrouve sur des vitraux, dans les vignettes de manuscrits et des bas-reliefs, on ne voit jamais de modèles figurés, mais des panneaux." Ich weiss nicht anzugeben, wo Viollet-le-Duc solche „panneaux" auf derartigen Darstellungen gesehen haben könnte. Ueber die in Limoges gefundenen Zeichnungen auf Fliesen, vgl. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. V², S. 118.

[3] Ich verweise auch auf den lehrreichen Abschnitt: Bildhauerei

11. KAPITEL.

MÖNCH UND LAIE.

Bulteau bemerkt zur Geschichte des Westportals von Chartres: «Ne peut-on pas conjecturer que saint Bernard d'Abbeville ou de Tiron contribua aussi à l'érection de ce porche? Il avait, dans son monastère de Tiron, plus de cinq cents religieux de tout art et de tout métier; les sculpteurs et les imagiers surtout y abondaient[1] . . . Il leur aura (!) fait sculpter les statues et les chapiteaux historiés qui ornent les trois baies. Le travail est si délicat, si fini que l'ardente piété (!) de moines-artistes a pu seule l'exécuter. C'est, sans doute (!), pour faciliter ce travail de sculpture que les moines de Tiron établirent,

---

in Stein, in Adolf Hildebrand's: Das Problem der Form, Strassburg 1893, S. 107 ff.

[1] Die von Bulteau nicht angegebene Quelle ist die Historia ecclesiastica des Ordericus Vitalis, lib. VIII, c. 27; vgl. die Ausgabe von Le Prevost, Bd. III, Paris 1845, S. 448. „Illuc multitudo fidelium utriusque ordinis abunde confluxit, et praedictus pater omnes ad conversionem properantes, charitativo amplexu suscepit, et singulis artes, quas noverant, legitimas in monasterio exercere praecepit. Unde libenter convenerunt ad eum fabri, tam lignarii, quam ferrarii, sculptores et aurifabri, pictores et caementarii, vinitores et agricolae, multorumque officiorum artifices peritissimi. Sollicite, quod eis jussio senioris injungebat, operabantur, et communem conferebant ad utilitatem, quae lucrabantur. Sic ergo, ubi paulo ante in horribili saltu latrunculi solebant latitare, et incautos viatores incursu trucidare, adjuvante Deo, in brevi consurrexit monasterium nobile." Aus der Schlussbemerkung ergiebt sich, wie mir scheint, dass diese Künstler hier zunächst zum Bau des Klosters selbst zusammenkamen, denn das „consurrexit" ist doch wohl wörtlich zu verstehen. Es handelt sich um Meister, die ihre Kunst bereits mitbrachten („quas noverant") und wohl als Laienbrüder aufgenommen wurden, worauf doch das „quae lucrabantur" weist. Dass von dieser Stelle, „ubi paulo ante in horribili saltu latrunculi solebant latitare", ein so mächtiger künstlerischer Impuls ausgegangen sei, ist eine rein aus der Luft gegriffene Hypothese, und dass hier die Skulptoren und gar Bildhauer besonders zahlreich gewesen seien, das vermag ich aus dem Texte nicht herauszulesen, in dem einfach die verschiedenen Gattungen von Künstlern und Werkleuten nach einander aufgezählt werden.

en 1117, une succursale à Chartres, dans une maison située près du Marché.»[1]

Hätte der heilige Bernhard von Ponthieu einen so bedeutsamen Anteil am Schmuck der Chartrerer Kathedralkirche gehabt, so würde das Chartrerer Necrologium nicht einfach bemerken:[2] Obiit Bernardus, abbas de Tyro, qui ejusdem loci ecclesiam a fundamento construxit, et multos ibidem monachos sub sanctitatis et religionis norma congregavit; es würde, wenn auch nur mit einer Zeile, andeuten, dass der Heilige zu den Wohlthätern der Chartrerer Kirche gehörte. Wir wissen übrigens, dass derselbe den Grund und Boden, auf dem er sein Kloster baute, zum guten Teil aus der Hand der Chartrerer Kanoniker empfing,[3] und in der vita des Heiligen wird sogar bemerkt:[4] Praedicti . . canonici . . . illi . . . ecclesiastica ornamenta contulerunt; sie stifteten ihm die notwendigen kirchlichen Geräte! Das Verhältnis war hier das umgekehrte, die Mönche von Tiron haben nicht gegeben, sondern empfangen!

Bulteau versucht für seine These die ausserordentliche Feinheit der Technik geltend zu machen.[5] Was sich jedoch aus der künstlerischen Kritik dieser Skulpturen unmittelbar abnehmen lässt, ist nicht die mönchische Herkunft, sondern die unbedingte Unterordnung der Künstler unter die Architektur. Wenn die Werkmeister, die hier nacheinander die plastischen Arbeiten für das Portal geleitet haben, wenn der Chartrerer Hauptmeister und der «Meister der beiden Madonnen» nicht geradezu zu identificieren sind mit den Baumeistern, die zu der-

---

[1] Monographie de la cathédrale de Chartres, Bd. I, S. 81.

[2] Eintrag zum 25. April.

[3] Vgl. Lucien Merlet, Bibliothèque de l'école des chartes, 1854, S. 518 f.

[4] Act. SS. Aprilis, Bd. II, S. 241.

[5] Didron ist gleichfalls der Ansicht, dass die Chartrerer Skulpturen von Mönchskünstlern geschaffen seien (vgl. Annales archéologiques, Bd. XI, S. 326, Anm. 3).

selben Zeit an der Kathedrale thätig waren, so standen sie jedenfalls unter ihrer unmittelbaren Leitung.[1] Dass sich die Skulptoren als eine abgeschlossene Kaste von Künstlern aus der Menge der übrigen Werkleute heraushoben, dafür fehlt, wie wir sahen, jeder Anhalt. Die technische Leitung der Bauten lag hier aber allem Anschein nach in der Hand von Laienbaumeistern, denn wir finden bereits in der ältesten Redaktion des Chartrerer Necrologiums mehrere Künstler der Kathedrale bei Namen genannt:[2] «Obiit Vitalis, artifex hujus sancte ecclesie, qui reliquit canonicis ejusdem ecclesie tres quadrantes vinee, post decessum Ebrardi filii sui»; «Obiit Berengarius, hujus matris ecclesie artifex bonus»; es sind hier ferner mehrere carpentarii und auch ein Goldschmied eingetragen. Die Steinmetzen, die an dem clocher-vieux gearbeitet haben, waren Laien und keine Mönche,[3] die Steinmetzzeichen allein genügen, um das sicherzustellen,[4] und den Harmanus, der sich im Jahre 1164 auf einer Archivolte des obersten Geschosses verewigt hat, kann man ebensowenig als Mönch ansprechen wollen, wie den Rogerus des Portals.

Wem könnte es entgangen sein, dass gerade die Kathedralkirchen, und nicht die Klöster, die hauptsächlichsten Centra dieser grossen plastischen Schule sind!

---

[1] „Es waren Bauleute, welche den Meissel handhabten und auch hier sich von dem Gesetze des Winkelmasses nicht losreissen konnten", so äusserte sich Schnaase über die Chartrerer Meister, vgl. Geschichte der bildenden Künste, Bd. V², S. 567, dazu S. 22. 24 und Bd. IV, S. 261. — Dass die Baumeister sehr häufig zu gleicher Zeit Bildhauer waren, ist nicht zweifelhaft; vgl. über Eudes de Montreuil, Émeric-David, Histoire de la sculpture française, S. 107; über Jehan Ravy, ebenda, S. 83; auch das Album des Villard de Honnecourt ist ein Zeugnis dafür.

[2] Einträge zum 15. und 29. Oktober.

[3] Dies wird von Bulteau selbst hervorgehoben, a. a. O., Bd. I, S. 86.

[4] „Les laïques seuls ont pu faire de l'architecture un métier et un gagne-pain"; vgl. Jules Momméja, Du rôle des moines dans l'architecture du moyen-âge. Analyse de la conférence faite par M. Anthyme Saint-Paul, Montauban 1892.

Die Untersuchung der Ursprünge und Wurzeln dieser Kunst wies in erster Linie auf das Atelier von Saint-Trophime in Arles, d. h. auf die erste Bischofskirche des französischen Südens. An den Kathedralen von Chartres, Le Mans, Angers, Paris und Bourges sind uns wichtige Werke der Schule erhalten, eine ganze Reihe von anderen ist offenbar von Chartres aus direkt angeregt oder beeinflusst worden, und in der Languedoc knüpft eine analoge künstlerische Strömung an die Toulousaner Kathedrale und nicht an Saint-Sernin an. Dass zwischen Kathedrale und Klosterkirche ein Gegensatz bestanden habe,[1] ist damit nicht behauptet. Die Meister der Schule gehen zwischen beiden hin und her, sie arbeiten auch für Saint-Denis, für Saint-Germain-des-Prés in Paris, für Saint-Bénigne in Dijon[2] u. s. w., aber niemand wird uns glauben machen, dass diese künstlerische Bewegung von den Klöstern ausging, denn soweit wir zu erkennen vermögen, war Chartres selbst ihr erstes und wichtigstes Centrum.

An den im engeren Sinne der Chartrerer Schule zugehörigen Werken sind, von dem Rogerus abgesehen, keine Künstlersignaturen nachweisbar. Diese Erscheinung ist an sich vieldeutig; Bulteau wird sie aus der mönchischen Demut der Künstler erklären wollen, während wir darin nur einen Beweis für das Aufgehen der Bildhauer in der Bauhütte erblicken. Aber eines jener Werke, die dem weiteren Umkreise der Schule zuzuweisen sind, das Apostelportal des Museums von Toulouse, ist von dem einen der beiden Künstler, wie wir

---

[1] Vgl. über dieses Thema die trefflichen Ausführungen Anthyme Saint-Paul's: Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique, Paris 1881[2], S. 240 ff., 272 ff., 286 ff.; Momméja, a. a. O., S. 15 ff.; auch de la Prairie, Observations sur le dictionnaire de l'architecture de M. Viollet-le-Duc, Extrait du bulletin de la société archéologique de Soissons, 1869.

[2] Es mag immerhin daran erinnert werden, dass gerade in Saint-Denis die von Moissac kommenden Einflüsse bemerkbar waren.

wissen, bezeichnet; und diese Bezeichnung scheint mir unzweideutig! Gilabert, der Künstler, der, wie es scheint, den Chartrerer Stil an die Ufer der Garonne trägt, und der sicherlich ein Vertreter der gleichen künstlerischen Ideen und derselben technischen Richtung ist, bezeichnet sich einfach als «vir non incertus», d. h. er betont nur, dass er ein wohlbekannter Künstler war.[1] Wäre er Mönch,

---

[1] Die Signaturen der französischen Skulptoren des Mittelalters sind noch nicht gesammelt worden. Die besten Zusammenstellungen finden sich in den „Notes et observations" J. Du Seigneur's, die der Ausgabe Lacroix' von Émeric-David's Histoire de la sculpture française angehängt sind; vgl. S. 290, 297 f. Diese Bemerkungen sind jedoch keineswegs vollständig; ich füge hinzu, was mir zur Hand ist: Auf einem mit Reliefs geschmückten Marmoraltar in Saint-Sernin in Toulouse, etwa aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts stammend, steht die folgende Inschrift: In nomine [Domini] nostri Jesu hoc altare fecerunt constitui confratres beati martyris Saturnini in quo divinum celebretur officium ad salutem animarum suarum et omnium dei fidelium. Amen. etc. Am Schluss: *Bernardus Gelduinus* me fecit. Die „confratres" erscheinen hier, wie wir sehen, als Stifter, nicht als Künstler! Bernardus Gelduinus ist neben Gilabert der zweite bis jetzt bekannte Meister der Schule von Toulouse; vgl. dazu Caussé in den Mémoires de la société archéologique du midi de la France, Bd. X, S. 287 ff. — Auf dem Relief des Judas Thaddäus an der Fassade von Saint-Gilles steht die Inschrift: *Brunus* me fecit; auf dem des Bartholomäus rechts daneben liest man noch .e fecit; dass auch diese Statue dem Brunus gehört, ist kein Zweifel. Doch irrt Revoil, wenn er demselben auch die vier folgenden Figuren zuweist; ich werde an anderer Stelle hierauf zurückkommen. — Auf einem Relief der Kirche von Saint-Pons (Hérault) liest man Sol. *Gillo* me fecit. Das „sol" gehört als Beischrift zu einer Sonnendarstellung; vgl. Renouvier im Bulletin du comité historique des arts et monuments, Bd. I, 2, Paris 1840—1841, S. 193. — In Chauvigny (Vienne) liest man an einem der figurierten Kapitäle des Chors: *Gofredus* me fecit; vgl. Mérimée, Voyage dans l'ouest de la France, Paris 1836, S 426. — An einem Kapitäl des Schiffes der Abteikirche von Bernay: me fecit *Izembardus;* vgl. de Caumont, Bulletin monumental, Bd. IV, S. 150. — Auf dem Thürsturz eines jetzt im archäologischen Museum von Nevers bewahrten Tympanons, vom Südportal der Kirche Saint-Sauveur stammend, steht die Inschrift: Porta poli pateat huc euntibus intus et extra. *mavo.;* vgl. Répertoire archéologique du département de la Nièvre, par M. le comte de Soultrait, Paris 1875, Sp. 169. — Auf dem unteren Rande des Tympanons der Kirche von Autry-Issards bei Souvigny (Dép. de l'Allier) steht die Inschrift: Cuncta deus feci homo factus cuncta refeci. *Natalis* me fe...; vgl. Bulletin du comité historique des arts et monuments, Paris 1849, Bd. I, S. 93

oder auch nur Laienbruder gewesen, so hätte er sich sicherlich nicht in dieser Weise bezeichnet. Ja, hätten wir nichts wie das «Gilabertus me fecit» der Thomasstatue, wir würden kaum zögern, Gilabert als Laien anzusprechen, denn andere Inschriften belehren uns, dass die Mönche ihrem Namen ein «frater» oder «monachus» beizufügen pflegten. Der Mönch Martin, der den Marmorschrein für die Gebeine des heiligen Lazarus in der Kathedrale von Autun gefertigt hat,[1] signierte sein Werk nicht

---

u. Taf. I. — Auf der Archivolte des Hauptportals der Kirche Saint-Savin in Lavedan (Hautes-Pyrénées): *Renold* (Renoldus?) me fecit; vgl. Lance, Dictionnaire des architectes français, Bd. II, S. 242. — Auf einer Säule der Kirche Saint-André-le-Bas in Vienne in der Dauphiné: *Willelmus Martini* me fecit anno millesimo centesimo quinquagesimo secundo ab incarnatione Domini; vgl. Didron, Annales archéologiques, Bd. 19, S. 292 ff. — An der Fassade der Kirche von Saint-Hilaire de Foussaye (Vendée) findet sich unterhalb einer Reliefdarstellung der Kreuzabnahme, die das linke Seitentympanon schmückt, die Inschrift: .. *raudus* (Giraudus?) *Audebertus* de sancto Johanne Angeriaco me fecit, Audebert von Saint-Jean d'Angély; vgl. M. de Longuemar, Notice descriptive sur le portail de Saint-Hilaire de Foussaye, Mémoires de la société des antiquaires de l'ouest, 1853, S. 63 ff. — Aus den Inschriften ergiebt sich, dass die Bildhauer romanischer Zeit sehr häufig Laien gewesen sind. Für den von Du Seigneur genannten Constantinus de Jarnac — ein Mönch hätte das Kloster genannt! —, für Wilhelm, den Sohn des Martinus, für Bernardus Gelduinus, der den confratres als Künstler gegenübergestellt ist, für Audebert von Saint-Jean d'Angely, für Gilabert ist das ausser Zweifel. Ich stehe mit dieser Ansicht nicht allein, ich verweise z. B. auf Anthyme Saint-Paul, Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique, Paris 1881², S. 247, Anm. 1. — Eine anonyme Inschrift findet sich an einem Kapitäl der Kirche in Châtillon-sur-Indre: Petrus janitor, capitellum istud fecit primum, vgl. Palustre, im Bulletin de la société nationale des antiquaires de France, 1885, S. 121. — Ueber die Inschrift des Tympanons des nördlichen Portals der Kirche von Saint-Martin-d'Ardentes (Indre) kann ich nur nach der Mitteilung Doinet's berichten: „Quatre hexamètres latins invitent chacun de ceux qui entrent dans le temple à donner de justes éloges à cette œuvre d'*Ernaud*, l'auteur inconnu de la sculpture ...“

[1] Mannigfache Reste dieses in verschiedenfarbigem Marmor ausgeführten hochinteressanten Werkes befinden sich im archäologischen Museum von Autun; die Inschrift ist abschriftlich, zum Teil im Original erhalten; vgl. Épigraphie autunoise, par Harold de Fontenay, Mémoires de la société éduenne, Nouv. sér., Bd. VII, S. 207, Nr. III.

minder stolz als Gilabert, aber er nennt seinen geistlichen Stand: Martinus monachus lapidum mirabili arte | Hoc opus exsculptit Stephano sub praesule magno, und auch die Limoger Emailleure dieser Zeit haben das niemals versäumt.[1]

Suger, der häufig von den erfahrenen Künstlern spricht, die er von auswärts herbeigerufen hatte, hat uns nicht einen Namen eines kunstreichen Klosterbruders hinterlassen. Von der plastischen Dekoration der Portalgewände und Tympanen spricht er überhaupt nicht; was ihn weit mehr interessiert, ist die Kunst des Glasmalers oder des Goldschmieds, sind Werke, die wir heute eher dem Kunstgewerbe zurechnen. Wie sollte man annehmen, dass die Steinplastik im Schosse des Klosters als selbstständige Kunst gepflegt und hochgehalten sei, während es gerade hier deutlicher denn je hervortritt, dass diese Bildner mit den Steinmetzen auf gleicher Stufe stehen, in deren Masse sie sich verlieren: «Cementariorum, lathomorum, sculptorum et aliorum operariorum solers succedebat frequentia!»

Man hat vermutet, Suger selbst möchte als technischer Leiter dem Baue der Abteikirche vorgestanden haben; besonders Anthyme Saint-Paul hat sich in diesem Sinne ausgesprochen.[2] Ich habe aus Suger's Schriften nicht den Eindruck gewonnen, als sei seine Thätigkeit viel über das hinausgegangen, was im Mittelalter die Sache der directores oder magistri fabricae war;[3] seine

---

[1] Frater Willelmus me fecit, Frater Guinamundus me fecit, Frater Reginaldus me fecit, Frater P. de Montval me fecit; vgl. Archives de l'art français, Bd. II, Paris 1853—55, S. 376.

[2] a. a. O., S. 251 ff.; er bezeichnet übrigens selbst seine Ansicht nur als eine sehr wahrscheinliche Vermutung; vgl. auch S. 299; ferner Momméja, a. a. O., S. 15 ff.; die dort citierte Abhandlung Anthyme Saint-Paul's: Suger, l'église de Saint-Denis et Saint-Bernard, Paris 1890, war mir leider nicht zugänglich.

[3] Julius von Schlosser führt aus, dass diese bereits für das frühere Mittelalter anzunehmen, dass schon für diese Zeit Bauherr

hauptsächlichste Sorge ist die Beschaffung des Materials und der Geldmittel, die Berufung der Künstler, die Erhaltung eines genügenden Bestandes von Arbeitern.

Gewiss besass er auch Verständnis für die technischen Dinge, und er wird in diesen Fragen mitgesprochen haben, aber dass er der maître de l'œuvre war, der magister lapidum, das geht aus seinen Schriften nicht hervor. «En construisant la façade et les tours, de 1137—1140», bemerkt Anthyme Saint-Paul, «Suger intervient dans les détails d'architecture et impose son goût personnel.» Es ist dann die Rede von dem Mosaik, das er über dem einen Portale anbringen lässt. Nun, ich habe schon bemerkt, dass dieser «Eingriff» nicht gerade ein glücklicher genannt werden kann.

Ich will nicht leugnen, dass im übrigen aus seiner Bauchronik an zahlreichen Stellen ein entwickeltes Kunstverständnis hervorleuchtet, ja, dieser Punkt scheint mir noch nicht einmal genügend betont zu sein; Suger besass z. B. einen ausgesprochenen Sinn für die Poesie des Raumes, für die Schönheit weiter und lichter Innenräume. Wie entzückt ist er nicht über die Kapelle des heiligen Romanus: «Qui locus quam secretalis, quam devotus, quam habilis divina celebrantibus, qui ibidem Deo deserviunt, ac si jam in parte dum sacrificant, eorum in coelis sit habitatio, cognorunt.»[1] Er spricht von der «Schönheit der Länge und Weite»,[2] er lässt im Innern

---

und Baumeister auseinander zu halten sind. Er verweist z. B. auf die Schilderung des Kirchenbaues im Kloster Remiremont in den Vogesen im 9. Jahrhundert. „Als Vorsteher des Baues (operum praefectus . . .) erscheint der „Prokurator des Klosters" Theodorich, als der eigentliche Baumeister ein gewisser Geimmo"; vgl. Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen etc., Sitzungsber. der kais. Akad. der Wissenschaften, Phil. hist. Kl., Wien 1891, S. 28 ff.

[1] Vgl. „liber", c. 26; vgl. dazu „libellus", c. 4: „pulcherrimum et angelica mansione dignum superius oratorium."

[2] „Libellus", c. 4: „longitudinis et latitudinis pulchritudine."

der Kirche einen störenden Einbau[1] niederreissen, «ne speciositas ecclesiae magnitudinis talibus fuscaretur repagulis»; und in der Weiheinschrift des Chores heisst es: «claret . . . quod perfundit *lux nova*».[2] Wo er dagegen eigentliche Werturteile ausspricht, beruft er sich mehrfach auf die Autorität der Künstler: «peritissimi artifices testantur», heisst es da,[3] oder an einer anderen Stelle: «quod omnium aurificum judicio preciossimum aestimatur»;[4] man möchte sagen, er fühlt sich als Laie in Kunstfragen. Es handelt sich hier zwar in beiden Fällen um Werke der Goldschmiedekunst, und über sein Verhältnis zur Baukunst ist damit noch nichts ausgesagt. Aber jedenfalls darf man behaupten, dass die Kunst des heiligen Eligius der Klosterzelle doch weit näher stand, als die Steinplastik, von der, wie ich schon sagte, Suger auch in der That nichts aufnennt.

Von den Mönchen von Saint-Denis heisst es an der Stelle, wo von der Inangriffnahme der Bauten gehandelt wird: ad augmentandum et amplificandum nobile manuque divina consecratum monasterium, virorum sapientium consilio, *religiosorum multorum precibus* ne Deo sanctisque Martyribus displiceret, *adjutus*, hoc ipsum incipere aggrediebar;[5] man sieht es, der Anteil der «profès du chœur» war kein unmittelbarer.

Es ist jedoch kein Zweifel, dass zahlreiche Künstler als Laienbrüder im Kloster eine feste Stätte fanden,[6]

---

[1] „Impedimentum quoddam, quo medium ecclesiae muro tenebroso secabatur"; vgl. „liber", c. 3.

[2] „Liber", c. 28.

[3] „Liber", c. 33.

[4] „Liber", c. 34.

[5] Vgl. dazu die Stelle „liber", c. 28: „Deo cooperante et nos et nostra prosperante, cum fratribus et conservis nostris tam sanctum, tam gloriosum .. opus ad bonum perduci finem misericorditer obtinere meruimus."

[6] Vgl. auch de Verneilh, in Didron's Annales archéologiques, Bd. XXIII, S. 115.

denn den fratres conversi begegnen wir noch häufig unter den Künstlern von Saint-Denis im 13. und 14. Jahrhundert.[1]

Berücksichtigen wir, dass, wie ich schon oben ausführte, diese mächtige plastische Schule ihr wichtigstes Centrum an einer Kathedralkirche hatte, dass die Künstler von einer Kirche zur andern übergehen, ihre Kunst berufsmässig und nach festen Principien betreiben, dass es sich da, wo einmal ein Name auftaucht, offenbar um einen Laienkünstler handelt, dass nicht nur der Stil dieser Werke, sondern auch die historischen Quellen (Suger) uns beweisen, dass diese Kunst auf dem Boden des Steinmetzenhandwerks und nicht in der Klosterzelle erwachsen ist, so dürfen wir wohl schliessen, dass hier das Laienelement unbedingt überwog; diese stilgestrengsten Gebilde mittelalterlicher Bildkunst sind das Werk der jugendlichen Laienkunst, die ihre Aufgabe mit der ganzen Konsequenz der Jugend erfasst hat. Sie bedeuten in der That einen Anfang und kein Ende.

Es scheint mir wichtig, in diesem Zusammenhange noch einmal zu betonen, dass das hier Geleistete der Künstler eigenstes Werk war. «C'est à eux et à eux seuls que revient l'honneur d'avoir conduit l'art dans une voie nouvelle.»[2]

Man hat mit Recht den Einfluss der Geistlichkeit, die Wichtigkeit der Klöster für die mittelalterliche Kunst betont, aber man thut Unrecht, dem Auftraggeber die Stelle einzuräumen, die dem Künstler gebührt.

«Au moyen-âge, aussi bien à l'époque gothique qu'à l'époque romane, so bemerkt Momméja,[3] les maçons con-

---

[1] Extrait des livres de dépense de l'abbaye de Saint-Denis, Félicie d'Ayzac, Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France, Bd. II, S. 520 ff.; vgl. S. 211 ff.

[2] So de Verneilh über die Künstler des 13. Jahrhunderts, Bulletin monumental, Bd. 35, S. 597.

[3] a. a. O.; ich stelle die inbetracht kommenden Stellen zusammen, so dass sie sich ungefähr aneinander schliessen.

struisaient suivant des programmes, qui leur étaient imposés et dont ils ne s'écartaient pas.[1] Or, ce sont ces programmes avant tout qui ont déterminé les progrès de l'art monumental (!).» An einer anderen Stelle ist dieser Gedanke eher noch schärfer gefasst worden, es heisst dort von den Mönchen: «eussent-ils élevé de leurs mains toutes les églises romanes de la France, que cette gloire pâlirait... devant celle d'avoir conçu les programmes féconds qui révolutionnèrent l'architecture, et d'en avoir poursuivi opiniâtrement... la réalisation, au milieu des difficultés sans nombre...» «On peut... affirmer que cet esprit national, cette verve, cette logique, cette sagesse, et ce haut goût auxquels nous devons l'art roman, l'art ogival et celui de la renaissance, dans ce qu'il a de vraiment français, ce sont avant tous autres les moines qui l'ont éveillé, alimenté, développé et lancé dans sa voie providentielle..» «On a tort de considérer les architectes comme les auteurs des styles: il ne les ont pas plus créés que les grammairiens n'ont formé les langues (!).»

Dies alles vorbringen und zu gleicher Zeit konstatieren, dass nur die Laien aus der Baukunst ein Gewerbe, einen Broterwerb haben machen können, heisst nicht erwägen, was es in der Kunst bedeutet, im Besitze der künstlerischen Praxis sein; heisst die Bedeutung unterschätzen, die im Mittelalter die Ausbildung der künstlerischen Technik besitzt; heisst die Bedingungen und

---

[1] In dem Album des Villard de Honnecourt (publ. von Lassus, Paris 1858, Pl. XXVIII) steht als Erläuterung eines Grundrisses: „Istud presbiterium *invenerunt* Ulardus de Hunecort et Petrus de Corbeia *inter se disputando.*" Ich verstehe nicht, wie M. für seine Ansichten Viollet-le-Duc als Gewährsmann citieren kann, der ganz und gar entgegengesetzter Ansicht war, man vgl. nur D. A., Bd. VIII, S. 232 f., wo es u. a. heisst: „Cet état social des artistes laïques à la fin du XIIe siècle, connu, nous démontre comment ces corporations devaient nécessairement agir dans une sphère absolument libre; car, à moins de supprimer la corporation, comment lui imposer un goût, des méthodes? Force était d'accepter ce qu'elle voulait faire, de suivre le style, les procédés qu'il lui plaisait d'adopter..."

das Wesen künstlerischen Fortschrittes verkennen, der zu allen Zeiten darin bestanden hat, dass der Künstler selbstständig vordringt und bahnbricht, ich will sagen, sich die ihm zuströmenden Anregungen und Einflüsse vollkommen übereignet, um sie von sich wieder auszustrahlen.

Besteht der Fortschritt, den die Plastik von Chartres den südfranzösischen Werken gegenüber bezeichnet, wirklich in ihrem Programm, in ihrem ikonographischen Thema? Entfaltet sich nicht in Saint-Gilles dasselbe Programm plastischer Dekoration wie in Chartres, und bedeutet es etwas für die Entwicklung der bildenden Kunst in Frankreich, dass hier an Stelle des Apostelcyklus die Abfolge der Vorfahren Christi getreten ist?

War hier das Originale nicht vielmehr die Eingliederung der Skulptur in einen neuen architektonischen Organismus, die damit im Zusammenhang stehende Umgestaltung des Stiles, das selbstständige Verhältnis dieser Werke zur Natur, ihre technische Ueberlegenheit?

Alles dies aber gehört den Künstlern! Und sie haben auch das Ikonographische nach künstlerischen Gesichtspunkten gemeistert, ich erinnere an die Komposition der seitlichen Tympanen in Chartres. Im Begriff, den ihnen aufgetragenen Cyklus der Genealogie Christi zu schaffen, haben sie sich für die Gestaltung ihrer einzelnen Figuren nicht Rats erholt bei den Geistlichen, sondern ihre Motive aus der Hand der künstlerischen Tradition empfangen. Die Chartrerer Könige stammen von den Arler Aposteln her.

Es ist selbstverständlich, dass diese Portale zugleich auch ein beredtes Zeugnis sind für den werkthätigen Kunstsinn der Bauherren und Stifter. Wann hätten die schönen Künste der Mäcene, der Pflege entraten können?[1]

---

[1] Momméja, a. a. O., S. 13 bemerkt: „les abbés de la période romane arrivèrent à une manière de dilettantisme: ils s'éprirent de l'architecture en tant qu'architecture.“ „Les abbés allèrent si loin dans cette voie, que tout en ne négligeant rien de ce qui avait trait aux besoins de la liturgie, ils devinrent les esclaves de l'art auquel ils s'étaient voués, sacrifiant à la symétrie ou à l'harmonie

Aber üben nicht die Künstler selbst, übt nicht die künstlerische Leistung auch auf die Regelung der künstlerischen Produktion einen entscheidenden Einfluss aus, ist es nicht ebensosehr das Angebot, wie die Nachfrage, was, wenn ich so sagen darf, den künstlerischen Absatz bestimmt?

Ein schöpferisches oder auch nur ein gelungenes Werk, einmal hingestellt vor aller Augen, gewinnt lebendige Wirkungskraft, fortzeugende Gewalt. Die Kunst erweckt den Kunstsinn. Die «Programme» waren im Mittelalter oft genug ausgeführte künstlerische Werke, die zur Nachfolge herausforderten, oder die es lockend schien, zu übertreffen.[1] Chartres selbst ist ein Beispiel; es ist von einem Kranze von Trabanten begleitet; eine Komposition wie die von Le Mans und mehrere andere wären ohne Chartres' Vorgang niemals entstanden. Und es wirkt in die Ferne: Diese glänzende Schöpfung, wie ein Triumphbogen am Eingange der Entwicklung stehend und gleichsam im ersten begeisterten Anlauf die fernsten Ideale derselben verwirklichend, bestimmt noch die Gestaltung der grossen Kompositionen des 13. Jahrhunderts; ich habe oben ausgeführt, inwiefern das der Fall ist

---

les commodités matérielles, lorsque l'accord des unes et des autres était impossible . . . " Eine treffende Illustration zu diesen Bemerkungen giebt uns z. B. der Bericht über die Bauthätigkeit des Abtes Simon von Saint-Bertin (2te Hälfte des 12. Jahrhunderts), von dessen „cenaculum" bemerkt wird: „estimatis . . expensis, plus continens pulcritudinis quam utilitatis."

[1] Vgl. dazu z. B. Neuwirth, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen, Bd. I, S. 321. In dem bekannten Bericht über den Neubau der Kathedrale von Auxerre heisst es: „Videns itaque episcopus ecclesiam suam Autissiodorensem structurae antiquae minusque compositae, squalore ac senio laborare, aliis circumquaque capita sua extollentibus mira specie venustatis, eam disposuit nova structura et studioso peritorum in arte caementaria artificio decorare, ne caeteris specie studiove penitus impar esset . . . " Vgl. Anthyme Saint-Paul, a. a. O., S. 323.

III. TEIL.

DIE ZUSAMMENHÄNGE MIT DER WEITEREN ENTWICKLUNG UND DIE BEDEUTUNG DES TEKTONISCHEN IN DER FRANZÖSISCHEN PLASTIK DES MITTELALTERS.

Niemand hat die innige Verbindung, ja Vermischung, die Architektur und Plastik im Mittelalter mit einander eingegangen sind, mit klareren Worten hervorgehoben als Viollet-le-Duc, er stellt es als Charakteristicum mittelalterlicher Plastik im Gegensatz zu der antiken und modernen an den Anfang seiner Erörterung:[1] «dans l'art du moyen-âge, la sculpture ne se sépare pas de l'architecture», und er nimmt diesen Gedanken später eingehender wieder auf:[2] «Dans les monuments de l'antiquité grecque qui conservent les traces de la statuaire qui les décorait, celle-ci ne se lie pas absolument avec l'architecture. L'architecture l'encadre, lui laisse certaines places, mais ne se mêle point avec elle.» «L'alliance entre ces deux arts est bien plus intime pendant le moyen-âge.»

Sollte man es glauben, dass derselbe Forscher den tiefgehenden, den entscheidenden Einfluss der mittelalterlichen Architektur auf die Stilentwicklung der mittelalterlichen Statuarik übersehen, oder doch mit Stillschweigen übergangen hat und da, wo er sie z. B. mit der antiken Plastik vergleicht,[3] von den völlig anderen Lebensbedingungen mittelalterlicher Skulptur, von ihrer Verwachsenheit mit der Mauer, nichts erwähnt? dass er es unternimmt, das eigentümliche Wesen des plastischen Stiles auf die Einflüsse der mittelalterlichen Tracht, statt auf die der Baukunst zurückzuführen? dass er in der Interpretation des Chartrerer Stiles zaudern, ja irren konnte, während man gerade hier das Herauswachsen

---

[1] D. A., Bd. VIII, S. 98.
[2] D. A., Bd. VIII, S. 174.
[3] Vgl. z. B. D. A., Bd. VIII, S. 128 ff., 150 ff.

der Plastik aus dem Architektonischen so klar vor Augen sieht, wo das Figürliche noch gleichsam die harte architektonische Schale an sich trägt?

Am Schluss seiner Erörterung über die statuarische Plastik scheint er sich gleichsam auf die zu Beginn derselben ausgesprochene These zu besinnen: «Il est temps de montrer comme la statuaire sait se réunir à sa sœur, l'architecture, dans les édifices du moyen-âge. C'est au XIIIe siècle que cette réunion est la plus intime, et ce n'est pas un des moindres mérites de l'art de cette époque.» [1]

Diese beiden Sätze sind äusserst charakteristisch, alle weiteren Ausführungen liegen gewissermassen in ihnen beschlossen.

Wo von der Verbindung der Architektur und Plastik die Rede ist, da betont Viollet-le-Duc regelmässig die daraus resultierende vollkommene Harmonie des Ganzen: ce n'est pas un des moindres mérites de l'art de cette époque, er betont dagegen nicht oder nicht genügend die einseitige Wirkung, die diese Verbindung auf die Plastik hatte. [2] Und noch charakteristischer ist das zweite: c'est au 13e siècle que cette réunion est la plus intime, [3] mit einem kühnen Sprunge setzt er sich über die grandiose Schule des 12. Jahrhunderts hinweg, obwohl hier die Verbindung beider Gattungen sicher eine weit innigere war als später im 13ten. [4]

---

[1] D. A., Bd. VIII, S. 174.

[2] Vgl. u. a. D. A., Bd. V, S. 151; Bd. VII, S. 432; Bd. VIII, S. 162 ff., 226 f., 240 ff. Viollet-le-Duc ist selbstverständlich nicht entgangen, dass in der späteren Zeit die figurale Plastik mehr und mehr von der Architektur zurückgedrängt wird, vgl. z. B. a. a. O. Bd. VII, S. 431, 434; Bd. VIII, S. 176. Was er gar nicht studiert, ist der Einfluss, den die Architektur auf die Ausbildung und Weiterentwicklung des Stiles hatte.

[3] Vgl. dazu Bd. VII, S 424, wo dieser Gedanke an dem Marienportal der Westfassade von Notre-Dame erläutert wird, welches Viollet-le-Duc auch an der Stelle des VIII. Bandes vorgeschwebt zu haben scheint

[4] Ich betone, dass hier ausdrücklich von der Statuarik die Rede ist; wie viel inniger die Verbindung derselben mit dem Archi-

Viollet-le-Duc war sich sehr wohl bewusst, dass die berechtigtste Anklage, die man jemals gegen die mittelalterliche Architektur erhoben hat, ohne Zweifel diese ist, dass sie die selbstständige Entfaltung der bildenden Künste verhindert habe und ihrem Wesen nach verhindern müsse. [1] Er hat, wie es scheint, instinctiv alles gethan, um diese Anklage zu entkräften.

Die Verbindung der Künste im Mittelalter ist, wie gesagt, nach ihm die denkbar glücklichste, glücklicher selbst als in der Antike; [2] sie war niemals inniger als im 13. Jahrhundert. Wie könnte man meinen, dass sie die freie Entfaltung der Plastik behindert habe, die sich gerade damals zu voller Blüte entfaltet. [3] Denn das 13. Jahrhundert ist die Geburtsstunde eines selbstständigen mittelalterlichen Stiles.

Damit rühren wir an den entscheidenden Punkt: die

---

tektonischen am Westportale von Chartres ist, liegt nach der Analyse desselben, die wir oben gegeben haben, auf der Hand. Vergleicht man in Chartres selbst z. B. das Westportal mit dem Hauptportal der nördlichen Vorhalle des 13. Jahrhunderts, so wird man nicht umhin können zuzugestehen, dass die ältere Schöpfung, trotz der Starre der Figuren, im Ganzen einen harmonischeren Eindruck macht als die jüngere, wo die Figuren sich hin und her bewegen.

[1] „Cette architecture égoïste et jalouse n'ayant pour but qu'elle-même et règnant dans le désert.“ E. Renan, L'art du moyen-âge et les causes de sa décadence, Revue des deux mondes, 1862, Juli, S. 226. Vgl. auch Karl Böhme, Der Einfluss der Architektur auf Malerei und Plastik, Dresden 1882.

[2] Vgl. D. A., Bd. VII, S. 426, 430. „En appréciant les choses d'art avec les yeux d'un critique impartial, et en ne tenant pas compte des admirations toutes faites ou imposées par un esprit exclusif, il faudra bien reconnaître que dans la plupart des conceptions de l'école laïque du commencement du XIIIe siècle, la statuaire est repartie d'après des données plus vraies qu'elle ne l'a été dans les monuments de l'antiquité.“ Dies wird dann weiter ausgeführt.

[3] „La statuaire, quoique (!) soumise aux formes architectoniques, prend ses aises, se développe largement.“ Viollet-le-Duc verweist hier wieder auf das Marienportal von Notre-Dame in Paris: „En comparant cette œuvre avec les meilleures productions de l'antiquité, chacun peut constater qu'ici la statuaire est conçue d'après des données singulièrement favorables à son complet épanouissement.“

originale plastische Stilentwicklung des Mittelalters beginnt nach Viollet-le-Duc mit dem freien Stile des 13. Jahrhunderts, er leugnet die Originalität des mittelalterlichen Hieratismus! [1]

Nicht als ob er die Bedeutung der älteren gebundenen Kunst als Ausgangspunkt, als Vorstufe von vornherein und völlig übersehen hätte; [2] was er bestreitet, ist, wie gesagt, ihre Originalität. Er scheint es instinctiv zu vermeiden, diejenigen Werke an den Beginn der selbstständigen mittelalterlichen Entwicklung zu stellen, die von dem übermächtigen Einfluss der Baukunst auf die Plastik allerdings unwiderleglich Zeugnis abgelegt hätten.

Und einmal angelangt bei dem freieren Stile, scheint er die ältere Tradition ganz zu vergessen. Die neue Schule entwickelt sich im schroffsten Gegensatz gegen alles Vorhandene und gleichsam aus eigener Kraft, es ist eine «radikale Revolution», die sich vollzieht, «l'architecture et la sculpture abandonnèrent complètement les errements de l'école byzantine», «l'artiste repousse l'hiératisme, qui s'attache toujours à une société gouvernée par un despotisme quelconque...» «Au commencement du XIIIe siècle, les moines ne sont plus maîtres ès-arts; ils sont débordés par une société d'artistes laïques que peut-être ils ont élevés, mais qui ont laissé de côté leurs méthodes surannées.» [3]

---

[1] Ueber seine Theorie betreffend den Einfluss des Zeitkostüms und der Mode auf die Kunst der Chartrerer Schule vgl. weiter unten.

[2] Vgl. u. a. D. A., Bd. VIII, S. 127.

[3] Es fehlt nicht ganz an Stellen, die beweisen, wie feinsinnig Viollet-le-Duc das Nachleben der älteren Tradition in einzelnen Fällen zu erläutern gewusst hat, vgl. z. B. die Bemerkungen über den Rankenfries der Kathedrale von Sens, Bd. VIII, S. 224: „On sent encore comme un dernier reflet de l'influence orientale. Les détails, malgré l'entente parfaite de la composition, sont trop multipliés . . . " Vgl. auch die Bemerkungen über die Plastik der burgundischen Schule S. 260, von der es heisst: „elle conserve sa liberté d'allure pendant le XIIIe siècle . . . "

Es entsteht die Vorstellung, als gehe hier ein völliger Riss durch die Entwicklung. [1]

Ich frage, was ist a priori unwahrscheinlicher als dieses, nachdem es feststeht, dass die ältere plastische Schule, die hier voraufgegangen war, weder byzantinisch, noch traditionell oder mönchisch gewesen ist, dass sie vielmehr die erste originale Leistung des französischen Genius bedeutet; dass die Eingliederung der statuarischen Plastik in den mittelalterlichen Baukörper, d. h. die Schaffung eines selbstständigen, der Architektur völlig konformen Stiles, bereits in jener älteren Schule vollzogen war? Wie sollte sich die nachfolgende Generation gegen sie wie gegen einen Erbfeind erhoben haben, die ihr doch gerade die Bahn gebrochen hatte? wie die einmal gewonnenen Grundlagen und festen Principien eines eigentümlichen monumentalen Stiles ohne Not verlassen, als verjährte Methoden und Irrtümer beiseite geworfen haben?

In der That, wie zahlreich sind die Fäden, die jene ältere grosse Schule mit der späteren gothischen Plastik verbinden! Hat es unsere Erörterung doch auf Schritt und Tritt gezeigt. Die Grundsätze der Anordnung, sowohl was die Schmückung des einzelnen Portales, wie die Zusammenziehung mehrerer zu einem Systeme betrifft, blieben in der Folge die gleichen, die Statuen an den Gewänden, die Baldachine, die Schmückung der Tympanen und Archivolten, die Dekoration der Thür-Pfosten

---

[1] Für die mittelalterliche Architektur ist diese Ansicht, als handele es sich in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts um einen Bruch mit der Tradition, bereits von kompetenterer Seite zurückgewiesen worden, vgl. Anthyme Saint-Paul, Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique, Paris 1881², S. 209 ff. Hier sind die betreffenden Stellen aus Viollet-le-Duc's Schriften zusammengestellt. Viollet-le-Duc's Theorie hat, das scheint mir dort nicht genügend betont zu sein, insofern einen richtigen Kern, als ein künstlerischer Fortschritt niemals ohne das Gefühl des Gegensatzes, der Ueberlegenheit gegenüber dem bisher Geleisteten zustandekommt.

und -Pfeiler,[1] das war alles schon in der älteren Schule gegeben. Die Art der Arbeitsführung, die für das 13.-15. Jahrhundert charakteristisch bleibt: die Arbeit avant la pose, ist bereits die herrschende in den Ateliers von Chartres. Und wie energisch kündigte sich hier die plastische Tendenz an! Setzte doch diese Schule die Statue an die Stelle des Reliefs! Wie lange hat man an der Säulenstatue in der Folge festgehalten.[2] Selbst in den

---

[1] Die bahnbrechende Leistung der älteren Schule inbezug auf die Verteilung und Eingliederung des plastischen Schmuckes tritt in dem Artikel „porte“ gar nicht hervor. Von den grossen Statuen der Gewände ist hier zuerst a S. 407 die Rede, aber der Leser gewinnt hier die Vorstellung, als wären diese gegen Ende des 12. Jahrhunderts aufgekommen, d. h. mit Viollet-le-Duc's „école laïque“. Und wenn S. 431 bemerkt wird: „On a pu remarquer dans les exemples de portes de la fin du XIIe siècle et du commencement du XIIIe précédemment donnés, que les statues qui garnissent les ébrasements sont le plus souvent accolées à des colonnes portant un chapiteau surmonté d'un dais“, so wird der Leser dadurch in seiner irrigen Vorstellung nur bestärkt. Das Seltsamste ist aber, dass Viollet-le-Duc, statt den Uebergang vom „romanischen“ zum „gothischen“ Portale an zwei Hauptwerken, also etwa dem Portale von Chartres einerseits, dem Marienportale von Notre-Dame in Paris andererseits zu charakterisieren, vielmehr zwei Portale wählt, die ohne jede figurale Dekoration geblieben sind! Der Uebergang zu dem Meisterwerk des beginnenden 13. Jahrhunderts wird dann auf folgende Weise gewonnen: „Il nous reste à étudier les portes d'églises dues incontestablement à l'art français du commencement du XIIIe siècle, en dehors de toute influence étrangère. Déjà celles que nous avons données dans cet article, provenant des églises de Nesles, de Montréal, de Saint-Père, sont franchement gothiques, bien qu'elles se rattachent par quelques points aux traditions romanes, ou qu'elles présentent des singularités. Maintenant nous entrons dans le domaine royal, nous ouvrons le XIIIe siècle, et la marche de l'architecture est suivie sans déviations . . .“, vgl. S. 408 ff.

[2] Wenn, was nach Viollet-le-Duc's Annahme um die Mitte des 13. Jahrhunderts eintrat, dann die Statue von der Säule losgelöst wurde, und als selbstständige Figur in einer Nische der Mauer Platz fand, so war das nichts anderes als die definitive Durchführung von Principien, die sich bereits in der älteren Schule angekündigt hatten, nämlich einerseits die Figur völliger der Architektur einzugliedern als das in Chartres geschehen war und ihr andererseits einen monumentaleren Sockel zu geben; vgl. oben die Notizen über Le Mans und Angers.

Darstellungen der Tympanen, in den kleinen Scenen der Thürpfosten tritt jene Tendenz zu Tage; ich erinnere nur an den Chartrerer Christus. Und sie führt zu denselben technischen Konsequenzen, wie im 13. Jahrhundert, ich erinnere an das, was wir über das Tympanon von Corbeil gesagt haben.

Auch kann, wie schon gesagt, ein Gegensatz von Mönch und Laie, von Kloster- und Weltkunst, vorausgesetzt dass ein solcher überhaupt jemals in dieser Schärfe bestanden habe,[1] jedenfalls hier gar nicht mit infrage kommen, denn, wenn nicht alles täuscht, waren die Laien bereits die Träger der künstlerischen Entwicklung in der älteren Schule. Was aber das Wesentliche ist, die Principien der Stilbildung haben sich im späteren Mittelalter mit nichten geändert. Indem Viollet-le-Duc die Originalität des strengen Stiles übersieht, ja, indem er eine Kluft reisst zwischen der Plastik der älteren Schule und der späteren «gothischen», gelingt ihm auch eine glückliche Analyse der letzteren nicht, denn es entgeht ihm ein sehr wesentliches Charakteristicum derselben: ihre tiefe und innige Wesensverwandtschaft mit dem gebundenen Stile des 12. Jahrhunderts!

Ich werde weiter unten die Bedeutung des Tektonischen für die spätere mittelalterliche Skulptur beleuchten.

Im Einklange mit seiner Theorie über das revolutionäre Emporkommen der jüngeren Schule, der «école laïque», hat Viollet-le-Duc von einem völligen ikonographischen Umschwunge gesprochen, der um die Wende der 12. Jahrhunderts die Plastik ergriffen habe.[2] «A dater des dernières années du XIIe siècle, l'école laïque, non seulement a rompu avec les traditions byzantines conservées dans les monastères, mais elle manifeste une tendance nouvelle dans le choix des sujets et la manière

---

[1] Vgl. Anthyme Saint-Paul, a. a. O., S. 246 ff., 298 f., 304 f.
[2] Vgl. D. A., Bd. VIII, S. 135 ff.

de les exprimer. Au lieu de s'en tenir presque exclusivement aux reproductions des sujets légendaires dans la statuaire, comme cela se faisait dans les églises conventuelles, elle ouvre l'Ancien et le Nouveau Testament . . .» Etwas weiter unten ist das noch genauer ausgeführt: «Les sujets empruntés aux légendes disparaissent presque entièrement. La sculpture va chercher ses inspirations dans l'Ancien et le Nouveau Testament, puis elle adopte tout un système iconographique sans précédents. Elle devient une encyclopédie représentée. Si les scènes principales indiquées dans le Nouveau Testament prennent la place importante, si le Christ assiste au jugement, si le royaume du ciel est figuré, si l'histoire de la sainte Vierge se développe largement, si la hiérarchie céleste entoure le Sauveur ressuscité, à côté de ces scènes purement religieuses apparaissent l'histoire de la Création, le combat des Vertus et des Vices, des figures symboliques, la Synagogue, l'Eglise, personnifiées, les Vierges sages et folles, la Terre, la Mer, les productions terrestres, les Arts libéraux. Puis les prophètes qui annoncent la venue du Messie, les ancêtres du Christ, le cycle davidique commençant à Jessé.» Viollet-le-Duc hatte hier, wie er selbst andeutet, vor allem die Cluniazenserkirchen des 11. und 12. Jahrhunderts im Sinne. Aber selbst zugegeben, dass an diesen eine so ausgesprochene Vorliebe für das Legendarische, für seltsame und dunkle Darstellungen,[1] für grobe Fabeln zu Tage träte, konnten diese Kirchen hier überhaupt zum Vergleiche inbetracht kommen, ist hier nicht wieder jene grossartige ältere Schule, die der «école laïque» unmittelbar und auf demselben Grund und Boden vorangegangen war, nämlich die Schule von Chartres vollkommen mit Stillschweigen übergangen, als sei sie niemals vorhanden gewesen? Bildeten nicht in dieser die Darstellungen aus dem neuen

[1] „Les sujets les plus étranges".

Testament das fast ausschliessliche Thema aller Kompositionen? Und gehen wir weiter zurück, steigen wir bis zu den Quellen. Wo wäre in der Provence, an ihren Fassaden, in ihren Kreuzgängen jene Vorliebe für die Legende, für das Seltsame und Fabelhafte? Erwies sich nicht die Dekoration des Arler Kreuzganges als eine monumentale Darstellung des Lebens Christi? Und man weise an einer Fassade des 13. Jahrhunderts eine Darstellung desselben von so klassischer Klarheit der Komposition nach, wie es am Westportale der Kathedrale von Chartres vorliegt. Dass wir diese Vorläufer der «gothischen» Plastik wieder in ihre Rechte einsetzen, «un art . . . est toujours le résultat d'un travail plus ou moins long, et possède une généalogie. C'est cette généalogie qu'il convient d'abord de rechercher.»

Wir haben an den Portalen unserer Schule eine Reihe von Scenen aus der Jugendgeschichte Christi bemerkt, die immer wiederkehren: die Verkündigung, die Begegnung von Maria und Elisabeth, die Darstellung im Tempel, die Anbetung der Könige. Diese selben Scenen spielen noch an den Fassaden des 13. Jahrhunderts eine hervorragende Rolle, sie wechselten nur den Platz, sie stehen hier in Lebensgrösse an den Gewänden und gewissermassen im Vordergrunde.[1]

Viollet-le-Duc spricht von einem ikonographischen System «ohne Vorläufer». Er nennt u. a. die klugen und törichten Jungfrauen; aber sie stehen bereits am Portale Suger's links und rechts neben der Oeffnung des Hauptportales. Er nennt die sieben freien Künste, aber sie sind auch am Chartrerer Westportale dargestellt worden. Er nennt Ecclesia und Synagoge. Aber nicht nur, dass wir diese mehrfach in kleinerem Massstabe auf den Tympanen und an den Archivolten der älteren

[1] Ich erinnere an Chartres, nördliche Vorhalle, an die Fassaden von Amiens und Reims, an Villeneuve-l'archevêque u. s. w.

Schule finden, sie erscheinen an einer bestimmten Gruppe von Portalen bereits wie später in Lebensgrösse an den Gewänden, denn wir haben nachgewiesen, dass in den zwei «Königinnen» des Bourger Nordportales nichts anderes zu sehen ist als eben diese zwei Figuren. Und wenn wirklich die Darstellung des Arbor Jesse, so wie sie später an den Archivolten der Portale auftritt, erst eine Erfindung der späteren Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts wäre, fehlt es in der Schule von Chartres an einer Darstellung der Genealogie Christi, hat diese nicht gerade hier ihre glänzendste Verkörperung gefunden? Ja, das charakteristische Motiv des Stammbaums Jesse, so wie er uns später an den Archivolten der Portale begegnet: die Eingliederung der Figuren in rankenartige, übereinander gebogene Zweige, liegt schon in Saint-Denis vor, die äusserste Reihe der 24 apokalyptischen Könige des Hauptportales ist in dieser Weise angeordnet,[1] und das Hervorragen des «Reises», das Herausblühen der Blume aus dem Leibe des Jesse findet sich bereits an der Fassade von Notre-Dame in Poitiers.[2]

Dass an den Fassaden des 13. Jahrhunderts die Scene des jüngsten Gerichtes die an den älteren Portalen so häufige Darstellung des Thronenden verdrängt hat,

---

[1] Vgl. über diese These ferner Anthyme Saint-Paul, a. a. O., S. 302 ff. Die Darstellung der Tugenden und Laster, die von Viollet-le-Duc genannt wird, ist keineswegs erst im 13. Jahrhundert an den Portalen aufgekommen, ich erinnere z. B. an das im Innern der Präfektur in Angers aufgedeckte Portal mit figurierten Archivolten. Dass es eine Neuerung der „école laïque“ sei, die Tugenden als gekrönte Frauen darzustellen, kann man doch nicht wohl behaupten, so erscheinen sie, um nur ein Beispiel zu nennen, bereits in ottonischen Miniaturen. Viollet-le-Duc bemerkt ferner: „Plus de ces scènes repoussantes, si fréquentes dans les églises abbatiales du commencement du XIIe siècle Le statuaire du XIIIe ainsi que l'artiste grec, a sa pudeur . . .“ Aber ich habe derartige Scenen auch in der Schule von Chartres nicht bemerkt; und ich wiederhole es, diese ist es, die zum Vergleiche inbetracht kommt.

[2] Vgl. Lecointre-Dupont in den Mémoires de la société des antiquaires de l'ouest, 1839.

ist eine unleugbare Thatsache, aber jene war an dieser Stelle an sich keine Neuerung, sie schmückt z. B. das Hauptportal Suger's; im Chartrerer Museum ist uns das Fragment eines ähnlichen Tympanons erhalten geblieben, während die Darstellung, die am Westportale von Notre-Dame in Corbeil vorlag, geradezu die Zwischenstufe bezeichnet zwischen dem Thronenden des Chartrerer Westportales und dem jüngsten Gericht in der Form, wie es uns an der Fassade von Notre-Dame in Paris entgegentritt.

Die Schmückung des centralen Thürpfeilers mit einer aufrecht dastehenden, lebensgrossen Figur Christi, für die grossen Kathedralfassaden so charakteristisch, ist nicht erst eine Neuerung des 13. Jahrhunderts. Wenn das so scheint, so liegt das nur an der mangelhaften Erhaltung des Materials. Die Thürpfeiler der älteren Zeit sind nur ausnahmsweise auf uns gekommen. Aber es waren doch solche ursprünglich vorhanden; die Figur Christi, die jetzt im Innern der Kirche Notre-Dame-d'Étampes steht, müssen wir als den Rest eines solchen bezeichnen, an den Gewänden kann diese Figur nicht gestanden haben, und dass es eine Säulenstatue ist, steht unserer Annahme nicht im Wege.[1]

Und ein Gleiches dürfen wir auch für das Madonnenbild vermuten. Wie können wir annehmen, dass die Madonnenstatuen, die an den Thürpfeilern von Le Mans und Bourges gestanden haben, später gelegentlich hinzugefügt seien, oder dass hier ursprünglich keine Madonnenstatuen vorhanden waren, während sie doch durch den Zusammenhang der ganzen Kompositionen gerechtfertigt, um nicht zu sagen, gefordert erscheinen ?[2]

---

[1] Vgl. auch die Notizen über den Christus, der auf dem „parvis" von Notre-Dame in Paris stand, oben, II. Teil, 1. Kap.

[2] Ich erinnere an den im ältesten Teile des Chartrerer Necrologiums zum 12. Januar gemachten Eintrag, den Tod des Richerius, archidiaconus Dunensis, betreffend: Decoravit etiam introïtum hujus ecclesie imagine beate Marie auro decenter ornata. Man könnte hier allerdings an ein Sitzbild denken.

Es fehlt zwischen den Werken der älteren und der jüngeren Schule bekanntlich nicht an vermittelnden Zwischenstufen. Dass wir bisher nicht imstande waren, und wohl nie imstande sein werden, genauer anzugeben, in welcher Weise hier die Entwicklung thatsächlich verlaufen ist, ich meine, wie die Fäden von einem Monumente zum anderen hinüberführen, kann bei der mangelhaften Erhaltung der inbetracht kommenden Denkmäler wahrlich nicht Wunder nehmen. Gerade, was für uns besonders wichtig wäre: die Statuen fehlen uns. Die Statuenreihe der Kathedrale von Sens ist bis auf ein paar Köpfe, die sich jetzt im Museum befinden und sehr wahrscheinlich von der Kathedrale herstammen, zugrunde gegangen,[1] die von Notre-Dame de Mantes bis auf dürftige Reste vernichtet,[2] auch die der Kathedrale von Laon sind nicht erhalten. Und fehlen nicht selbst die der Pariser Westfassade? Dass hier eine Lücke ist, darf also nicht überraschen.

Auf uns gekommen sind die Statuen des Westportals der Kathedrale von Senlis, die allerdings stark restauriert worden sind. Und hier finden wir in den Motiven, wenn auch vereinzelt, sehr auffallende Uebereinstimmungen mit den Figuren der älteren Schule. Die beigegebenen Abbildungen (Abb. 53 u. 54) mögen das erläutern.

Die eine Figur (54) stammt von dem rechten Seiten-

---

[1] Sie sind auf dem Platze des marché couvert gefunden worden. Es ist ein bärtiger Königskopf, an dem man noch den Rest des Puntello bemerkt, die Technik war fein; ferner ein zweiter bartloser Kopf. Ein kleinerer bärtiger Kopf schien mir in Technik und Stil verwandt mit den figurierten Kapitälen des Chors der Kathedrale.

[2] Die Fragmente derselben sind mit einigen anderen Resten auf der nördlichen Empore zu einem kleinen musée lapidaire vereinigt, dessen Besichtigung mir der Architekt der Kirche, Herr Abel Paris, freundlichst gestattete. Von den Torsen gehört nichts dem 12. Jahrhundert zu. Unter den älteren Köpfen ist einer jedenfalls auf Moses zu deuten.

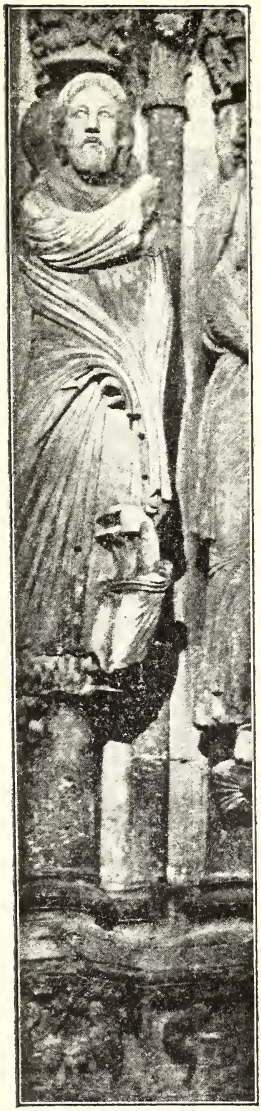

Abb. 53.

Abb. 54.

portale der Kirche von Saint-Denis,[1] die andere ist der Johannes der Täufer des Portals von Senlis, der gleich linker Hand steht. Der Kopf der Figur ist modern, aber der des Christus auf dem Tympanon, der uns erhalten ist, zeigt, dass hier auch in den Typen offenbar Beziehungen vorhanden waren. Und dass das alles nicht das Spiel des Zufalls ist, dafür haben wir noch andere Beweise: das Portal von Senlis teilt nämlich mit dem von Saint-Denis eine sehr merkwürdige Eigentümlichkeit: es stehen hier wie dort, unmittelbar neben der Oeffnung, an den Thürpfeilern zwei eingelassene Säulchen kleineren Massstabes, die den Sturz zu tragen scheinen! Dieses Motiv ist nichts weniger als gewöhnlich. Und hat man nicht längst auf die Verwandtschaft der Chorbildung der beiden Kirchen hingewiesen, rechnet man nicht die Kathedrale von Senlis unter diejenigen Bauten, die sich mehr oder minder nahe um die Kirche Suger's gruppieren?

Es ist uns dieser Erfund ein Fingerzeig, wie bedeutsam doch neben dem grossen Chartrerer Centrum auch das Atelier von Saint-Denis für die weitere plastische Entwicklung war. Wir haben für den Einfluss von Saint-Denis noch ein zweites Zeugnis in dem rechten Seitentympanon der Kathedrale von Laon, das in Technik und Stil noch so seltsam archaisch gemahnt.[2] Die Darstellung des jüngsten Gerichtes, die wir hier finden, zeigt ganz genau den Typus, den wir am Hauptportale von Saint-Denis haben, mit einigen durch die grössere Enge des Raumes bedingten Varianten. Und diese Fassade ist auch sonst ikonographisch interessant, denn wir finden hier an der linken Seite noch ein Madonnenportal im Charakter derer unserer Chartrerer Schule; ich habe

---

[1] Die Abbildung nach Montfaucon, Monumens de la monarchie françoise, Bd. I.

[2] Es erinnert in der starren Faltenbehandlung sehr stark an die Skulpturen des Bourger Südportales, vgl. den Christus.

schon gelegentlich der Besprechung des Nordportals der Kathedrale von Bourges bemerkt, dass diese Komposition noch oft in späterer Zeit wiederholt ist.

In Laon erscheint die thronende Madonna noch geradezu als Hauptgruppe einer Anbetung der Könige, und auf dem Thürsturz darunter sind, wie an den Portalen der älteren Schule, weitere Scenen aus der Jugendgeschichte Christi dargestellt worden. Auf dem Mitteltympanon finden wir hier die bekannte Scene der Krönung der Mariä, die, soweit ich sehe, erst mit der jüngeren Schule aufkommt und für dieselbe ähnlich charakteristisch ist, wie der thronende Christus für die ältere. Die Scene der Krönung hat die beiden Darstellungen der älteren Schule hier gleichsam zur Seite gedrängt, aber diese sind noch vorhanden, und dieser Umstand wirft wieder ein eigentümliches Licht auf das Zustandekommen der — «Programme».

Es ist, wie wir sehen, kein Zweifel, dass nicht erst mit jenem Künstlergeschlechte aus den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts, sondern mit jener gewaltigen Schule aus der Zeit des Uebergangsstiles die zielbewusste Entwicklung der französischen Plastik des Mittelalters begonnen hat; diese Schule bildet nicht nur das Fundament, sondern das erste Stockwerk des grossartigen, alle anderen weit überragenden Baues der mittelalterlichen Statuarik Frankreichs; sie ist ernster, strenger als die Plastik des 13. Jahrhunderts, aber nicht minder kraftvoll, nicht minder selbstbewusst und kaum minder original als jene. Indem sie die wichtigsten künstlerischen Kräfte des gallischen Bodens an sich zieht, die reichen Programme, die Formen und Gestalten der südlichen Provinzen mit der architektonischen Tendenz, dem dekorativen Vermögen, der selbstständigen Naturanschauung der nördlichen verbindet und durchdringt, erhebt sie sich über alle älteren romanischen Schulen Frankreichs und damit des mittelalterlichen Europa's überhaupt.

Ist nicht selbst die technische Ausführung, diese eingehende und liebevolle Behandlung aller Details, die Viollet-le-Duc und andere als byzantinisch oder orientalisch angesprochen haben, in der Bulteau den frommen Fleiss der Mönchskünstler sah, nur ein Beweis mehr, dass wir uns hier in der ersten Epoche einer grossartigen Entwicklung befinden? Ist nicht diese feine Manier die notwendige Vorerscheinung der breiteren, freieren, massigeren Behandlungsweise des 13. Jahrhunderts? Wie konnte man diese Künstler um ihrer Feinheit willen als Nachkömmlinge bezeichnen, während das Studium anderer künstlerischer Entwicklungen, wie das der einzelnen Meister uns lehrt, dass gerade die Werke der Frühzeit, die Jugendwerke sich durch die Gewissenhaftigkeit und Feinheit ihrer Ausführung vor allen späteren auszuzeichnen pflegen! [1]

Viollet-le-Duc selbst kommt uns in unserer Auffassung der Chartrerer Kunst zu Hilfe. Er hat den ornamentalen Schöpfungen der älteren Schule einige Worte gewidmet, die ich nicht zögere, ausführlicher hierherzusetzen. Sie sind nicht nur ein glänzendes Zeugnis für die feinsinnige Art seiner Analyse, sondern sie ergänzen und bestätigen das, was wir oben über den Stil der Statuen sagten.[2]

«L'art roman de l'Ile-de-France et des provinces limitrophes, au commencement du XIIe siècle, est relativement barbare, ce n'est pas contestable; mais en peu d'années, dans ces provinces, les choses changent d'aspect. Tandis que la sculpture des provinces méridionales et du centre ne progresse plus et tend au contraire à s'affaisser vers la seconde moitié du

---

[1] Ich erinnere an Rembrandt, an die niederländischen Meister des 15. Jahrhunderts u. s. w.

[2] Vgl. D. A., Bd. VIII, S. 209 ff. Vgl. die von Anthyme Saint-Paul citierte Stelle über die Ornamentik der burgundischen Schule, Bd. V, S. 485.

XIIe siècle, indécise entre le respect pour les traditions diverses et l'observation de la nature; dans le domaine royal, il se forme une grande école qui ne rappelle plus la sculpture gallo-romaine, qui refond, pour ainsi dire, l'art byzantin et se l'approprie, qui ne néglige pas absolument ces traces éparses de l'art que nous appelons nord-européen, mais qui sait tirer, de tous ces éléments étrangers, des traditions locales, l'unité dans la composition, dans le style et l'exécution, fait que nous chercherions vainement ailleurs sur le sol gaulois. Cette école préludait ainsi à l'enfantement de cet art laïque de la fin du 12e siècle . . .» «Voici des chapiteaux jumelés du tour du chœur de Saint-Martin-des-Champs, à Paris, dont la sculpture atteint à la hauteur d'un art complet ... Le sentiment de la composition est grand, clair, contenu.[1] Dans des fragments déposés dans les magasins de l'église impériale de Saint-Denis, à Chartres, à l'église de Saint-Loup (Marne), dans quelques édifices du Beauvoisis, on retrouve ces mêmes qualités. Il n'est pas besoin de faire ressortir les différences qui distinguent cet art des arts romans du Midi et du Centre; ces derniers, quelle que soit la beauté de certains exemples, restent à l'état de tentatives, ne parviennent pas à se développer complètement. L'unité manque dans l'école toulousaine, dans celle de l'Auvergne et du Quercy. Elle se retrouve davantage dans l'école poitevine; mais quelle lourdeur, quelle monotonie et quelle confusion, en comparaison de ces compositions déjà claires et bien écrites du roman de l'Ile-de-France vers 1135!»

---

[1] Ich erinnere an die Stelle des VII. Bandes. S. 224: „L'esprit contenu et ennemi de toute exagération des artistes de l'Ile-de-France."

«Veut-on un exemple? examinons ces fûts de colonnettes qui, au portail occidental de Notre-Dame de Chartres, séparent les statues. Ces fûts sont couverts de sculptures dans toute leur longueur, et datent de 1135 environ. Si la composition de ces entrelacs est charmante, bien entendue, sans confusion, à l'échelle de tout ce qui se trouve à l'entour, l'exécution en est parfaite. Les petits personnages qui grimpent dans les rinceaux sont dans le mouvement, largement traités, s'arrangent avec l'ornementation de manière à ne pas détruire l'unité de l'effet général.» Und etwas weiter unten heisst es: «ce qui, à cette époque déjà, distingue l'école du domaine royal de toutes les autres écoles romanes de la France, c'est l'entente parfaite de l'échelle dans l'ornementation. De Toulouse à la Provence, du Lyonnais au Poitou, sur la Loire et en Normandie, à Vézelay même, l'ornementation, souvent très remarquable, est bien rarement à l'échelle du monument. Rarement encore y a-t-il concordance d'échelle entre les ornements d'un même édifice . . .» «Ces défauts considérables sont évités dans le roman développé du domaine royal, et c'est ce qui en fait déjà un art supérieur, car il ne suffit pas qu'un ornement soit beau, il faut qu'il participe de l'ensemble et ne paraisse pas être un fragment posé au hasard sur un édifice.» [1] Mit welcher Schärfe ist hier das entwickelte Stilgefühl der älteren Schule, ihr feiner Sinn für die harmonische Wirkung des Ganzen, ihr Takt im einzelnen betont, wie klar ihre Ueberlegenheit über die anderen romanischen Schulen, ihre bahnbrechende Bedeutung erkannt worden: Cette

[1] Weiter unten (S. 226) heisst es von der Plastik der „école laïque“ selbst: „Désormais elle ne se répand plus au hasard et suivant la fantaisie de l'artiste sur les monuments . . . Elle remplit un rôle défini aussi bien pour la statuaire que pour l'ornement.“

école préludait à l'enfantement de cet art laïque de la fin du 12e siècle.

Wir kommen zu dem Hauptpunkte. Die Methode des Koncipierens, die der Chartrerer Schule eigentümlich ist, dieses Arbeiten von aussen nach innen, dieses Hineinschaffen der Gestalt in fest gegebene Formen, ist auch der späteren Plastik des Mittelalters noch geläufig; ja, das Wesen des «freien» mittelalterlichen Stils bleibt unerklärt, wenn wir jenen tektonischen Bedingnissen nicht Rechnung tragen.

Der «hieratische», der strenge Stil der grossen älteren Schule ist eine originale Schöpfung des mittelalterlichen Kunstgeistes; es ist ein vergebliches Bemühen, die unfreie Geburt der mittelalterlichen Bildkunst leugnen zu wollen, denn sie hat die Spuren derselben niemals völlig abzustreifen vermocht![1]

Nichts vermag uns die tektonische Bedingtheit der späteren mittelalterlichen Skulptur vollkommener zu erläutern als das französische Madonnenbild.[2]

Prüfen wir sie sorgfältig und von allen Seiten, diese Gestalten (Abb. 55), die ausgeschwungene Haltung des Körpers, der dem Kinde gleichsam seitlich auszuweichen scheint, die zurückgezogenen Füsse, die überhängenden Kniee, den vortretenden Leib, die flache Brust, die fast krampfhaft zurückgeworfenen Schultern, die seltsam schroffe Biegung im Handgelenk, das Schleifende der Falten, der Füsse.

Gewiss ist hier nicht mehr die Starre der Chartrerer Säulenstatue; die Absicht, Leben und Bewegung vorzu-

---

[1] Vgl. zu dem folgenden Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. IV 2, S. 251 f., S. 257 f. Schnaase bleibt im Allgemeinen stecken, er gelangt nicht zu einer Analyse im einzelnen.

[2] Ich verweise auf die Abgüsse im Museum des Trocadéro Nr. 289, 298, 302, 303, ferner auf die Gruppe, die im musée de l'hôtel de Cluny steht; ein hübsches Beispiel ferner im mittelalterlichen Saale des Louvre u. s. w.

täuschen, tritt vielmehr fast gewaltsam hervor; aber haben wir ein freies plastisches Gebilde vor uns? oder ist nicht diese Figur noch ganz in derselben Weise erschaffen worden, wie die Statuen von Chartres, und ist nicht auch diese Madonna noch «Mauerplastik»?

Wir sind in der That auch hier unschwer imstande, das Gebilde mit geraden Linien zu umfahren, es mit ebenen Flächen abzugrenzen; es ist wie von unsichtbaren Fäden umsponnen; der der Figur zu Gunde gelegte Block ist zwar in die Gestalt umgesetzt, aber er existiert «im Stillen fort», wir vermögen ihn ohne weiteres zu rekonstruieren.

Fast ohne Ausnahme ist bei diesen Madonnen ein pfeilerartiger Block von rechteckigem Grundrisse gewählt, und die Gestalt wird immer in derselben Weise in denselben hineingestellt, sie wendet sich der einen Breitseite zu.

Die Figur ist also nach Massgabe des Blockes gestaltet, nicht umgekehrt die Form des letzteren mit Rücksicht auf den künstlerischen Vorwurf bestimmt worden, dessen freie plastische Gestaltung offenbar einen Block unregelmässiger Formung erfordert hätte.

Und aus dem tektonischen Zwang erklärt sich erst die Eigenart des «Stiles»!

Die Gestalt der Mutter muss sich thatsächlich biegen, um Platz für die Figur des Kindes zu schaffen. Die Gliedmassen halten sich in den gegebenen Grenzen. Die Füsse können sich nicht vorwagen, die Kniee schieben sich in dieselbe Ebene mit den Fussspitzen, auch der Leib schiebt sich senkrecht darüber, während die Schultern mit der hinteren Fläche des Blockes Fühlung zu gewinnen suchen; so bleibt denn vorn Raum für das Kind und die Arme. Diese liegen mit den Ellenbogen fest am Körper an, und wie charakteristisch ist nicht die immer wiederkehrende Haltung der rechten Hand mit dem Blumenscepter: es ist, als werde sie im Raume plötzlich aufgehalten, als stosse sie an eine Wand.

Abb. 55.

Und studieren wir noch einmal die Silhouette der Vorderansicht. Obwohl die Figur in Bewegung ist, obwohl sie mit Absicht unsymmetrisch komponiert wurde, — denn man hat das Kind auf die eine Seite geschoben —, wie senkrecht und säulenhaft baut sich das Ganze auf, man kann links und rechts das Lineal anlegen. Das eine Bein tritt nach der Seite; aber Arm und Schulter schieben sich senkrecht darüber, die eigenmächtige Bewegung des Fusses wieder ausgleichend.

Es ist wahr, dass bei Werken ersten Ranges das «Gezwungene» weniger fühlbar ist. Wir haben dann den Eindruck von Wesen, die sich nach den Regeln eines gewissen Ceremoniells bald gemessener, bald gezierter, aber mit Freiheit bewegen. Ich denke u. a. an die feierliche Madonnenfigur des

Musée des monuments français,[1] an die graziöse der Südfassade von Amiens, oder die knospenhafte der Nordfassade von Notre-Dame in Paris.

Doch solche Gestalten unterscheiden sich von ihren geringeren Schwestern nicht sowohl der Art als dem Grade nach. Das Problem war hier das Gleiche, es ist hier jedoch mit einer Meisterschaft gelöst worden, dass wir beim Anschauen des Kunstwerkes der Art und Weise seiner Entstehung nicht gewahr werden. Es ist hier in zwangloser Weise die zu Grunde liegende Blockform «gänzlich aufgegangen in eine reine Bilderscheinung».[2]

Als ein weiteres Beispiel tektonisch bedingter Bewegtheit nenne ich noch die Leuchter haltenden Engel, die links und rechts vom Portale der Kirche des heiligen Martin in Laon sind angebracht worden;[3] sie sind aus Blöcken gleicher Formung gearbeitet wie jene Madonnen.

Auch diese Figuren bewegen sich «gezwungen»; sie haben keine freie Herrschaft über ihre Glieder; diese agieren nicht unabhängig von einander. Indem das linke Bein sich durchbiegt, scheint auch das rechte nachzugeben, die linke Schulter unwillkürlich nach der anderen Seite zu fahren. Das Vorhalten des Leuchters bedingt zugleich ein Zurücknehmen des Kopfes, das Senken der einen Schulter. Es ist eine Spannung von Kräften in diesen Körpern, ein Hin und Her, keine Aktion; sie scheinen in Bewegung gesetzt, aber zu gleicher Zeit im Raume festgehalten. Das Ganze bewahrt seine aufrechte Starre.

Die meisten jener Marienbilder, besonders diejenigen grösseren Massstabes, schmückten ursprünglich den Mittelpfeiler eines Portals, waren also für eine architektonische

---

[1] Jetzt im musée de l'hôtel de Cluny. Im Lichthof unterhalb der Gallerie oben an der Wand angebracht; diese Figur gehört in die nächste Nähe des Pariser Marienportals!

[2] Adolf Hildebrand, Das Problem der Form, Strassb. 1893, S. 125.

[3] 14. Jahrhundert, Abgüsse jetzt im Trocadéro, Nr. 266—267.

Umrahmung berechnet. Aber auch in den Fällen, wo es sich um eine selbstständige plastische Gruppe handelte, um ein Kultbild, ist man in derselben Weise verfahren.[1]

Dass man in der Portalplastik im engeren Sinne des Wortes, bei den Figuren der Gewände und der Archivolten, die Methoden der älteren Schule verlassen hätte, ist danach wenig wahrscheinlich.

Viollet-le-Duc selbst hat in seinem Artikel «arc» für die Darstellungen der Archivolten denn auch mit unzweideutigen Worten zugestanden:[2] «que quelle que soit la richesse de la décoration, les moulures, ornements ou figures se renferment dans un épannelage rectangulaire. Jusqu'au XVe siècle, les architectes conservent scrupuleusement ce principe. Ainsi, vers la fin du XIIe siècle et pendant les XIIIe et XIVe siècles, les archivoltes dans les grands portails des cathédrales du nord sont presque toujours chargées de figures sculptées chacune dans un claveau; ces figures sont comprises dans l'épannelage des voussoirs ... De même, si l'archivolte se compose de moulures avec ou sans ornements, la forme première du claveau se retrouve.»

Konnte man die tektonische Gebundenheit dieser Darstellungen schärfer betonen? spricht nicht Viollet-le-Duc hier von den gleichen Principien, die wir am Chartrerer Westportale konstatiert haben, und ist es nicht merkwürdig, dass die ältere Schule hier wieder nicht genannt wird? Man sieht, wie Viollet-le-Duc es instinctiv vermeidet, die verbindenden Fäden aufzuzeigen, die auf diese Kunst zurückweisen.

---

[1] „Wenn einmal die Pietät eines Privatmannes ein vereinzeltes Heiligenbild stiftete, gab man ihm wenigstens ein architektonisches Gehäuse. Selbst auf Gemälden umfasste ein solches die einzelnen Gestalten oder Gruppen.“ Schnaase, a. a. O., S. 258.

[2] Vgl. D. A., Bd. I, S. 52 f.; vgl. Bd. VII, S. 434. Vereinzelte Ausnahmen sind mir hier übrigens vorgekommen, zu vergleichen das rechte Seitenportal der südlichen Chartrerer Vorhalle.

Ich habe schon gesagt, wie lange man noch in der Folge an der «Säulenstatue» festgehalten hat; die Säule tritt der Figur gegenüber mehr zurück, sie wird zum Stativ, aber sie ist noch vorhanden. Man ist bestrebt, die Figurenreihe mehr auseinander zu ziehen, um Blöcke von grösserem Umfange nehmen zu können. Der wichtigste Schritt war, dass statt der in einzelnen Absätzen vor- und zurückspringenden Mauer eine glatte, nach der Tiefe zu schräg zurückweichende Wandfläche eintrat; dies ist schon in Senlis der Fall, wo an den Sockeln die rechtwinkeligen Vorsprünge noch beibehalten sind. Aber die Abstände der Statuen von einander wurden nach wie vor durch die Abstände der Archivolten bestimmt, in Senlis stehen die Figuren noch ebenso eng gereiht, wie am Chartrerer Westportale. Und hier, wie an den grossen Fassaden des 13. Jahrhunderts steht die Statue noch wie in Chartres auf einer vorgekragten Konsole; das in der älteren Schule selbst hervortretende Bestreben, der einzelnen Figur einen monumentaleren Sockel zu geben, ist keineswegs zum Grundsatze in der jüngeren erhoben.

Studieren wir die grossen Statuen in Senlis oder die dem 13. Jahrhundert zugehörigen an den beiden seitlichen Portiken der Kathedrale von Chartres oder die an der Fassade von Amiens, so finden wir, dass hier im allgemeinen die Figuren noch aus derselben Blockform gestaltet sind wie die des Chartrerer Westportals: Säule und Figur sind aus einem übereck gegen die Mauer gestellten Pfeiler, wenn auch, wie gesagt, von grösseren Dimensionen genommen.[1] Man versucht nun, die Figuren in dem Blocke freier zu bewegen,[2] sie wenden sich ein-

---

[1] Vgl. für Amiens auch den Abguss Nr. 85 im Trocadéro. Trotz der Breite der Faltengebung, die diese Figur auszeichnet, lässt sich die Formung des Blockes noch deutlich erkennen.

[2] Vgl. besonders die Figuren der nördlichen Vorhalle der Kathedrale von Chartres.

ander zu; vor allem wird der Kopf vom Säulenschafte so weit als möglich abgelöst, es bleibt nur ein Puntello.[1]

Das Princip, das gleichsam die Voraussetzung dieses tektonisch gebundenen Schaffens bildet, und das in der älteren Schule auch ohne Ausnahme herrscht, nämlich die einzelne Figur in allen ihren Teilen, in kleineren Verhältnissen ganze Gruppen aus einem einzigen Steine zu nehmen, besonders hervorstehende Teile, wie Hände oder Attribute, nicht etwa anzustücken, ist in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters immer sehr verbreitet geblieben und z. B. an der Fassade von Amiens, an den seitlichen Portiken von Chartres, um nur diese zu nennen, noch durchaus die Regel.[2]

---

[1] In dem Verbindungsgange, der von dem mittelalterlichen Saal des Louvre in den des Beauneveu führt, steht ein kolossaler gewandeter Torso, vom westlichen Giebel der Basilika in Saint-Denis stammend. Der Block war ein schmaler Pfeiler von rechteckigem Grundrisse. Der Fuss des einen etwas vortretenden Beines biegt sich scharf zur Seite, um Platz zu finden, der andere, der zurücksteht, würde von der Gewandung völlig verdeckt werden; um ihn zeigen zu können, ist sie über den Fuss zurückgestreift; die Arme liegen fest am Körper. Man studiere ferner die grosse Statue eines Adam, jetzt im musée de l'hôtel de Cluny, besonders die seitliche Biegung des Fusses; das Ganze ist in dem schmalen Blocke meisterlich verteilt. — Ausserordentlich zahlreich sind die Beispiele, die die Grabmäler bieten. Das dem 14. Jahrhundert gehörige Grabmal des Guillaume de Chanac im Louvre lässt die Blockform noch mit derselben Sicherheit erraten wie eine Chartrerer Säulenstatue; ich verweise beispielshalber auf die beiden Grabmäler der Kirche Saint-Martin in Laon (am Eingange). Und man studiere die Grabmäler von Saint-Denis einmal unter diesem Gesichtspunkte! Besonders aufmerksam machen will ich auf die prächtige, einem Block von quadratischem Grundriss abgerungene Figur der Constance d'Arles (auch im Abguss im Trocadéro); wir haben hier wieder einen der Fälle, wo der Zwang durch die Kunst des Meisters aufgehoben erscheint; aber dennoch: das Gebilde ist in dem Blocke enthalten, ja dieser wirkt unmittelbar auf die Formengebung, man achte auf die Biegung der rechten Hand.

[2] Ich verweise für die spätere Zeit auf die beiden meisterhaften Apostel der Sainte-Chapelle (Abgüsse im Trocadéro Nr. 205—206); beide sind mit vollendeter Kunst in einen Pfeiler von rechteckigem Grundriss hineinbeschrieben. Bei der einen Figur ist der Block etwas knapp geworden (Abguss Nr. 205), für die den Diskus haltende Hand war nicht genügend Platz: aber der Meister hat sich nicht ent-

In einer der wenigen eingehenden technischen Analysen, die wir von gothischen Portalen bis jetzt besitzen, in dem Bericht über das Südportal der Kathedrale von Amiens,[1] ist dies geradezu als ganz besonders merkwürdig betont worden: «chacune des alvéoles qui se pressent en quatre rangées sous l'arc ogive ne forme avec le fait biblique qu'elle contient qu'un monolithe qui ne devait pas avoir moins d'un mètre cube avant d'avoir été dégrossi et transformé, c'est-à-dire que tous les détails, même les plus déliés de chacun de ses sujets, ont été pris dans la même pierre et en font encore partie intégrante. A peine avons-nous remarqué deux ou trois scellements nécessités sans doute par quelque accident ultérieur.»

An demselben Portale finden wir auf dem Thürsturz eine Darstellung der zwölf Apostel in stehenden Figuren, die, in zwei Gruppen von je sechs zusammengefasst, je zwei und zwei einander zugekehrt sind, z. T. auch direkt wie durch ein feines Gelenke miteinander zusammen-

---

schlossen, hier anzustücken. Ich nenne ferner die Statuen der salle des Pas-Perdus in Poitiers u. s. w. Selbstverständlich sind im späteren Mittelalter vielfach einzelne Teile angestückt worden, man vgl. z. B. die Figur des Simeon an der Fassade von Amiens, sie streckt die von einem Tuche verdeckten Arme weit nach vorn; ferner die Scene der Visitatio in der nördlichen Vorhalle der Kathedrale von Chartres; dass sich das hier gerade bei derartigen agierenden Figuren findet, ist nicht weiter auffällig; ich verweise ferner auf die Statuen des Hauptportales von Notre-Dame de la Couture in Le Mans, auf die, welche aus der Sainte-Chapelle und der Kirche Saint-Jacques in Paris in's musée de l'hôtel de Cluny kamen. An den Statuen von Reims ist vielfach gestückt worden, besonders auffällig an denen, die unmittelbar auf antike Vorbilder zurückgehen; man sieht es recht deutlich, wie das antike Mass der Leiber die durch das Material gezogenen Grenzen ohne weiteres überschreitet; man vgl. im allgemeinen die Bemerkungen De Caumont's im Bulletin monumental, Bd. II, S. 153.

[1] Rapport à Mr. le préfet du département de la Somme sur l'état actuel du portail de la vierge dorée de la cathédrale d'Amiens etc. Mémoires de la société des antiquaires de Picardie, Bd. XVI, 1843, S. 121.

hängen. Die einzelnen Gruppen sind allem Anscheine nach mitsamt der zugehörigen Basenplatte aus je einem Blocke von regelmässiger Formung gearbeitet, und hieraus erklärt sich erst der anmutige Rhythmus der Bewegungsmotive.[1]

Ich konnte diese Beobachtungen hier nur an ein paar Beispielen erläutern, aber das Gesagte wird genügen, um die tiefgehende Wesensverwandtschaft des «freieren» Stils mit den strengen Gebilden der älteren Schule zu veranschaulichen. Es ist irrig, ich will sagen, es ist irreführend, die Plastik des 13. Jahrhunderts zu bezeichnen als «un art inusité, conçu d'après des méthodes entièrement neuves», so unbestreitbar es bleibt, dass um die Wende des 12. Jahrhunderts ein grossartiger Aufschwung statthatte, und so begreiflich man es finden wird, wenn Viollet-le-Duc angesichts dieses gleichsam plötzlichen Wachstums[2] derartige Aussprüche gethan hat. Der Meissel wurde kühner, die Technik freier, breiter, die Beobachtung der Natur machte ungeahnte Fortschritte, organisches Leben erfasste die Figuren, durchdrang die Ornamentik, das System plastischer Dekoration wurde umfassender, aber man verliess nicht die einmal gelegten Grundlagen, die Baukunst blieb von entscheidendem Einflusse auch in der Zeit des freien, des naturalistischen Stils.

Es liegt uns noch ob, die Kehrseite der Medaille aufzuzeigen, die Stellen zu beleuchten, an denen bei Viollet-le-Duc vom mittelalterlichen Stile die Rede ist,

---

[1] Es handelt sich hier um völlig frei vor der Mauer stehende Figuren auf Plinthe, hinter denselben tritt der nackte Mauerverband zu Tage. Ich erinnere an die Statuenpaare des Doms von Naumburg, die, wie Schmarsow ausführt, aus je einem Blocke gearbeitet sind. Die Bildwerke des Naumburger Domes, Magdeburg 1892.

[2] Niemand hat dieses Phänomen geistvoller beleuchtet als Viollet-le-Duc selbst in seinem der ornamentalen Skulptur gewidmeten Abschnitte, D. A., Bd. VIII, S. 211 ff.

und zu berichten über das, was er selbst zur Erklärung desselben beigebracht hat.[1]

Hier kommt zunächst der Abschnitt inbetracht, den er den Zeichnungen aus dem Skizzenbuche des Villard de Honnecourt gewidmet hat, in denen bekanntlich der Versuch gemacht ist, menschliche Gestalten und Körperteile auf einfache Linien oder geometrische Figuren zurückzuführen.[2]

Viollet-le-Duc geht zur Besprechung derselben mit den Worten über: «Pour la statuaire, il se manifeste un besoin de formules; on n'admet plus alors, il est vrai, le mode hiératique, traditionnel, mais on sent la nécessité, quand l'art pénètre partout, exige un grand nombre de mains, d'établir des méthodes pratiques, qui permettent d'éviter de grossières erreurs.» Weiter unten schliesst er dann aus den unbestreitbaren Analogieen, die in Pose und Gebärden dieser Figuren zu den ausgeführten Werken der Zeit hervortreten, auf die allgemeine Verbreitung derartiger technischer Hilfsmittel. «En comparant ce mode de tracé . . . avec des statues et des bas-reliefs, nous sommes amenés à reconnaître l'emploi général, pendant les XIIIe et XIVe siècles, de ces moyens géométriques propres à donner aux figures, non-seulement leurs proportions, mais la justesse de leur mouvement et de leur geste, sans sortir de la donnée monu-

---

[1] Was Viollet-le-Duc feinsinnig beobachtet hat, ist der Einfluss, den die Qualität des Materials auf die Gestaltung der Formen hat. Bd. IV, S. 493 heisst es von der burgundischen Plastik: „La nature résistante des calcaires de cette province autorise des hardiesses qu'on ne pouvait se permettre dans l'Ile-de-France, la Champagne et la Normandie, où les matériaux sont généralement d'une nature moins ferme.“ Die hier gegebenen Abbildungen veranschaulichen das vortrefflich; das mitspielende psychologische Moment ist betont worden; vgl. Bd. IV, S. 414; Bd. VIII, S. 232. 260 f.

[2] D. A., Bd. VIII, S. 265. Vgl. Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle, publ. par J. B. A. Lassus et Alfred Darcel, Paris 1858.

mentale qui fait que ces figures s'accordent si bien avec la fermeté des lignes architectoniques.»[1]

Viollet-le-Duc betont sehr mit Recht, dass derartige Formeln doch erst auf Grund der Kunstwerke selbst erfunden, erst aus ihnen abgeleitet sein können,[2] es waren technische Hilfsmittel, die dazu dienten, den Betrieb zu erleichtern. Diese Auffassung ist völlig im Einklang mit der Ueberschrift, mit der Villard de Honnecourt selbst die betreffenden Blätter versehen hat: «Ci comence li force des trais de portraiture si con li ars de iometrie les ensaigne. por legierement ourer . . .»[3] Aus der Anwendung derartiger Formeln also den mittelalterlichen Stil ableiten, d. h. sein Zustandekommen erklären zu wollen, hiesse die Wirkung mit der Ursache verwechseln. Wenn, wie Viollet-le-Duc bemerkt, derartige Formeln sehr geeignet waren, leicht und sicher Formen und Allüren zu Papier zu bringen, die sich den festen architektonischen Linien vollkommen einfügten, so ist die Anwendung derselben offenbar nichts weiter als ein Beweis dafür, dass die Plastik, dass die bildende Kunst dieser Zeit unter dem Einflusse der Baukunst gestanden ist. Dass Viollet-le-Duc dieses letztere nicht offen ausspricht und das erstere nur in dem Nebensatze eines Nebensatzes ausgeführt hat, ist kaum noch bemerkenswert.[4]

Ein zweiter Punkt gewährt mehr Interesse. Er führt uns zu einem der anziehendsten Probleme der Kunstgeschichte, der Frage nach den Zusammenhängen zwischen Stil und Tracht.

---

[1] De Verneilh streitet diesen mathematischen Formeln jede praktische Bedeutung ab, vgl. De Caumont, Bulletin monumental, 1869.

[2] Vgl. S. 265: „c'est précisément en s'appuyant sur ces œuvres des maîtres qu'on formule des règles pour le commun des artistes."

[3] Lassus, a. a. O., Taf. 35.

[4] Viollet-le-Duc hat im folgenden versucht, die rohen Zeichnungen Honnecourt's durch Eintragung eines Massstabes zu berichtigen und auf diesem Wege eine Art Kanon zu rekonstruieren (a. a. O., S. 266 ff., und Abb. 74—76). Diese Ausführungen sind völlig hypothetisch.

Viollet-le-Duc kommt auf dieselbe am Schlusse seines Artikels «Sculpture» zu sprechen, er hat diese Erörterungen ausführlicher im vierten Bande seines Dictionnaire du mobilier wieder aufgenommen. Erst hier entwickelt sich seine Auffassung zu völliger Schärfe.[1]

Der Gedanke, den Viollet-le-Duc an diesen Stellen mit der ihm eigenen Beredsamkeit ausführt und durch feine Detailbeobachtungen gleichsam wie durch einzelne Lichter zu beleuchten weiss, läuft auf nichts Geringeres hinaus als dieses: Jener eigentümliche konventionelle Anstand, der uns an den Schöpfungen der mittelalterlichen Bildhauer so auffällt, die bald strenge und gravitätische Gebundenheit ihres Wesens, die bald tänzerhafte Anmut desselben, dies eigentümlich gezierte Spiel von Bewegung und Gegenbewegung sei ein unmittelbares Spiegelbild des mittelalterlichen Lebens selbst!

Der ihm scheinbar immer gegenwärtigen Anklage, die mittelalterliche Plastik stehe unter architektonischen Zwängen, und das bald Gemassregelte, bald Konventionelle ihres Wesens beruhe eben auf diesem übermächtigen Einfluss der Baukunst, dieser ihm, wie es scheint, immer vorschwebenden Gegenthese sucht Viollet-le-Duc hier ganz direkt den Boden unter den Füssen wegzuziehen. Wären die mittelalterlichen Figuren in ihren so seltsamen Posen, in ihrer uns so fremdartig berührenden Gebärdensprache in der That das getreuliche Abbild des Lebens, so würde man allerdings kaum noch umhinkönnen, zuzugestehen, dass diese Plastik im wesentlichen auf freiem Studium der Natur beruhe und sozusagen auf eigenen Füssen stehe.

Was uns nun besonders angeht, Viollet-le-Duc sucht hier auch die Statuen der Chartrerer Schule, er sucht hier auch den mittelalterlichen Hieratismus mit hinein-

---

[1] D. A., Bd. VIII, S. 270 ff und Abb. 77, 78; D. M., Bd. IV, S. 220 ff., 422 ff., 428 f., 434, 439.

zuziehen! An der betreffenden Stelle des Dictionnaire de l'architecture, wo er diese These bereits vorgetragen hat, ist zwar von den Chartrerer Säulenstatuen nicht die Rede, er erläutert hier dieselbe ausschliesslich an einer Figur des ausgehenden 14. Jahrhunderts; er hat seine Theorie jedoch später auch auf die ältere Kunst von Chartres ausgedehnt. Man sieht, wie bedeutsam ihm diese doch erschienen ist, er kommt auf sie nicht ohne Grund so ausführlich zurück, er bemerkte die Lücke, die er in seinem Artikel «Sculpture» in der Geschichte des plastischen Stiles gelassen hatte.

Und wie hat er seine Ansicht zu begründen gesucht? wie erklärt er sich den gebundenen Anstand, den Manierismus des Lebens?

Er erklärt ihn sich durch den Einfluss, den die Mode, den die Tracht auf Haltung, auf Bewegungsleben, ja auf die Formen des menschlichen Körpers ausübe und ausüben müsse. Ihre Enge oder Weite, ihr eigenartiger Schnitt erziehe, massregele, gewöhne den menschlichen Körper.

Wir sehen ihn dann in der That so ziemlich alle Eigenheiten in Pose und Bewegungsleben der Chartrerer Statuen auf diese Weise ableiten:

«Le port des longs vêtements faits d'étoffes souples, à plis serrés, tels qu'on les portait pendant les XIe et XIIe siècles, exigeait une éducation complète, une habitude prise dès l'enfance, certains mouvements et gestes qui s'alliaient avec cet habillement. Aussi remarque-t-on, sur les monuments figurés de cette époque, une conformité de gestes, donnée aux personnages des deux sexes, qui est bien moins (ainsi qu'on le croit souvent) une manière adoptée par les artistes, que la conséquence du vêtement en usage. Il en est de même pendant les époques suivantes. A chaque modification importante du vêtement, l'allure des personnages, la manière de marcher, de tenir les bras,

changent ; et cela en raison de ces modifications mêmes, et non point par suite d'un style de convention adopté par chaque école d'artistes. Il est évident, par exemple, que les vêtements très amples, les longues manches, obligent à tenir les coudes au corps, à marcher d'une certaine manière pour ne pas se prendre les jambes dans les plis. . .» Weiter unten heisst es dann : «On observe... que les longues manches exigent le ploiement habituel du bras ; qu'il y a presque toujours un mouvement du haut du corps en arrière, sur les reins, pour éloigner des pieds les plis tombants de la robe ; que les longues tresses ou les cheveux tombant par derrière invitent à tenir la tête haute et le menton en avant,[1] que le poids du manteau agrafé sur les épaules force à relever légèrement celles-ci par un geste habituel, pour mieux résister à la fatigue causée par ce poids.» Zweihundert Seiten später kommt er auf dieses Thema noch einmal wieder zu sprechen : «Ces toilettes délicates devaient exiger beaucoup de temps pour être bien ajustées ; elles imposaient une démarche lente, une grande sobriété de gestes. Les statues hiératiques de cette époque sont évidemment très rapprochées de la vérité. . . On pensait, au XIIe siècle, que la dignité consistait à éviter les gestes brusques et accentués, qui eussent été parfaitement ridicules avec les vêtements admis à cette époque par la haute classe.» Einige Seiten später heisst es dann : «les corps si bien enveloppés dans ces longues robes à plis répétés devaient conserver une certaine roideur dans le maintien et la démarche, imposée par la forme même de l'habit.»

Man sieht, wie sehr Viollet-le-Duc hier bemüht ist,

---

[1] Ich habe schon oben bemerkt, dass das Kinn bei unseren Statuen gemeinhin nicht vorhängt, sondern angezogen ist.

die charakteristischen Eigentümlichkeiten in Haltung und Gebärden unserer Statuen auf den Einfluss des Kostümes zurückzuführen : ihre starre Pose, das Zurücknehmen des Oberkörpers, des Kopfes, das Anpressen der Arme, die scharfe Biegung derselben in den Ellenbogen, das Wiederkehren bestimmter Gesten und «Griffe», das Hochziehen der Schultern. Wie viel Geist hat er an die Ehrenrettung dieser Werke gewendet, was unternimmt er nicht, um sie von dem Verdachte zu befreien, als hätten sie der Architektur mehr zu verdanken als dem Leben ! Während es ihnen an der Stirne geschrieben steht, dass die Künstler, die sie schufen, mit den tektonischen Bedingungen gerungen haben, fasst Viollet-le-Duc sie, man möchte sagen, als Genrefiguren aus dem Leben !

Ich habe nach den Erörterungen im ersten Teile nicht mehr die Pflicht, im einzelnen auszuführen, wie völlig diese Interpretationsmanier in die Irre geht. Wir haben oben gesehen, wie die Bildhauer von Chartres verfahren sind ; wir hatten ihre Quellen vor Augen, wir konnten feststellen, in welchem Sinne und nach welchen Gesichtspunkten sie ihre Vorbilder umgestaltet haben, wie die Formen, die Bewegungen, die Motive unmittelbar herauswachsen aus den tektonischen Voraussetzungen.

Das Verhältnis dieser Meister zur Natur ist uns aus dem Vergleiche ihrer Werke mit denen der Provence vollkommen klar geworden. Viollet-le-Duc hat selbst einmal bemerkt :[1] «Quand l'artiste observe la nature, il en prend d'abord les caractères principaux ! » Dies ist in der That der Fall der Chartrerer Künstler. Sie besassen, wie wir sagten, ein offenes Auge für das Gesetzmässige organischer Formenbildung im allgemeinen. Sie haben weder, wie Viollet-le-Duc gemeint hat, das Portraithafte, Physiognomische studiert, noch ihrer Zeit den gesellschaft-

[1] D. A., Bd. VIII, S. 264.

lichen Anstand abgelauscht. Ihr Konventionalismus ist nicht der des Lebens.

Wer wollte bestreiten, dass in allen künstlerisch bedeutsamen Perioden zwischen Kostüm und Kunst mannigfache Berührungspunkte bestehen. Die Schwingungen des Zeitgeschmacks, die in der Kunst ihren monumentalen Ausdruck finden, zeichnen sich mehr oder minder deutlich auch in der Tracht ab.

«Man vergleiche etwa den Schuh der Gothik mit dem der Renaissance. Es ist ein ganz anderes Gefühl des Auftretens: dort schmal, spitz, in langem Schnabel auslaufend, hier breit, bequem, mit ruhiger Sicherheit am Boden haftend.» So Wölfflin.[1]

Auch fehlt es nicht an unmittelbaren Einflüssen des Kostümlichen auf den plastischen Stil. Für die Entwicklung der mittelalterlichen Bildkunst war es gewiss von grosser Bedeutung, dass die Künstler fast ausschliesslich Gewandfiguren und fast nie den nackten Körper darzustellen hatten. Aber weit entfernt, dass sie das zu schärferer Beobachtung der Natur, zu ernsthafterem Studium des Lebens angeregt oder genötigt hätte, musste sie vielmehr dieser Umstand in ihrer tektonischen Stilistik noch unterstützen und die Ausbildung des mittelalterlichen Manierismus befördern.

In diesem Sinne hat Heinrich von Brunn den Einfluss des Kostümlichen auf die Stilbildung verstanden. Er sagt:[2] «Während bei der nackten Gestalt auch in ruhiger Haltung die Bedeutung des lebendig Organischen

---

[1] Renaissance und Barock, München 1888, S. 64. Vgl. die Erörterungen Viollet-le-Duc's (D. M., Bd. IV, S. 429) über die Kultur des 13. Jahrhunderts. Man wird Viollet-le-Duc beistimmen, wenn er sagt, dass die mittelalterlichen Bildhauer schon darum die antike Schönheit nicht erreichen konnten, weil die Natur ihnen nicht gleich vollkommene Vorbilder bot, vgl. S. 221, wenn man auch dem Einfluss des Korsets auf die Körperbildung nicht die Bedeutung wird zuschreiben wollen, die Viollet-le-Duc demselben vindiciert.

[2] Ueber tektonischen Styl, S. B. der Münchener Akademie, phil. philos. und hist. Klasse, 1884, S. 509.

sich in der Nachahmung der Wirklichkeit soweit geltend machen wird, dass daneben die stilistische Auffassung weniger deutlich und nur etwa in zweiter Linie hervorzutreten vermag, führt der tote Stoff der Gewandung darauf, das Zufällige und Wechselnde in seiner Verwendung bestimmten stilistischen Anschauungen unterzuordnen, überhaupt eine bestimmte Stilisierung in den Vordergrund zu stellen.»

Wie «stilvoll» die Künstler im Mittelalter mit der Gewandung zu schalten verstanden haben, das hat Viollet-le-Duc selbst an mehr als einer Stelle betont:[1] «Nous ne soutiendrons pas que les habits du XIIIe siècle ne fussent pas plus favorables à la statuaire que les nôtres, mais les artistes ne reproduisaient guère les vêtements de leur temps qu'accidentellement. Ils drapaient leurs figures suivant leur goût, leur fantaisie, et jamais on ne sut mieux, sinon dans la belle antiquité grecque, donner aux draperies le mouvement, la vie, l'aisance. Et quand même ces artistes reproduisaient les vêtements portés de leur temps, avec quel art savaient-ils les arranger, leur donner la noblesse, le style . . .»

Und der Gedanke, dass es der Künstler ist, der «stilisiert», die Figur nach künstlerischen Gesichtspunkten anordnet, spielt ihm sichtlich an jener Stelle des Dictionnaire de l'architecture mithinein, wo er versucht hat, seine Theorie an einer Gewandfigur des 14. Jahrhunderts im einzelnen zu erläutern.[2]

Er hat die Statue des Kardinals de la Grange vom nördlichen Turme der Kathedrale von Amiens gewählt. «Il y a, dans le port d'un personnage nu et habitué à se mouvoir sans vêtements, une grâce étrangère à celle qui convient au personnage vêtu.» «Nos sculpteurs du moyen âge prennent... résolûment leur parti

---

[1] Vgl. D. A., Bd. VIII, S. 253.
[2] D. A., Bd. VIII, S. 270 ff.

de faire des figures vêtues ; ils leur donnent les mouvements, les gestes familiers aux gens habitués à porter tel ou tel habit.» «En examinant les statues de la fin du XIVe siècle, . . . il est facile de voir que l'artiste tenait avant tout . . . à ce que le vêtement fût bien porté. Or, pour bien porter un vêtement long, par exemple, il est nécessaire de donner au corps certaines inflexions qui seraient ridicules chez un personnage se promenant tout nu. Il faut marcher des hanches, tenir les jambes ouvertes et faire en sorte, par les mouvements du torse, que la draperie colle sur certaines parties, flotte sur d'autres. . . . Ainsi la statue du cardinal de la Grange . . . est parfaitement entendue comme mouvement du nu pour faire valoir le vêtement. Cependant ce mouvement serait choquant pour un personnage nu . . . La jambe droite porte plutôt que la jambe gauche, celle-ci cependant étaye le torse, qui se porte en arrière pour faire saillir la hanche droite. L'épaule gauche s'affaisse, contrairement aux règles de la pondération, pour un personnage qui n'aurait pas à se préoccuper du port d'un vêtement. Voici une copie de cette statue du cardinal de la Grange, qui fait assez voir que le mouvement indiqué ci-dessus est donné en vue d'obtenir ce beau jet de draperies du côté droit. Le personnage suivant la mode du temps, s'étaye sur sa jambe gauche en écartant cette jambe, ramenant un peu le genou en dedans et en ne s'appuyant que sur la partie interne du talon.»

Aus den von mir gesperrt gegebenen Stellen geht hervor, dass Viollet-le-Duc sich seine Theorie bereits gebildet hatte. Er führt aus, dass die eigentümlich manierierte Haltung der Figur die eines Menschen sei, der ein derartiges Gewand zu tragen pflegt. Die Bewegung wäre zwar auffallend für einen solchen, der gewohnt ist, nackend zu gehen, aber sie beruht nichtsdestoweniger

auf unmittelbarer Beobachtung des Lebens: «Le personnage suivant la mode du temps s'étaye sur la jambe gauche en écartant cette jambe . . .» ; ein Bekleideter bewegt sich (auch im Leben) ganz anders als jemand, der nackend geht.

Aber die These ist hier noch nicht zu völliger Klarheit entwickelt, sie verquickt sich mit der Vorstellung, als sei es vielmehr der Künstler, der, um an der rechten Seite den schönen Falteneffekt zu erzielen, die Figur nach seiner Laune arrangiere: «le mouvement . . . est donné en vue d'obtenir ce beau jet de draperies du côté droit.»

Sehen wir uns nun die Figur selbst genauer an, so kann es nicht zweifelhaft bleiben, dass der Grund dieses seltsamen Bewegungsmanierismus in der Rücksicht auf das Kostümliche überhaupt nicht zu suchen ist. Der Manierismus erklärt sich vielmehr wie bei jenen Madonnenstatuen, wie bei den Engelfiguren von Saint-Martin de Laon aus der tektonischen Gebundenheit der Konception. Wieder spricht sich das Bestreben, die Figur in lebendiger Bewegtheit darzustellen, deutlich genug aus, aber es lag auch hier die Notwendigkeit vor, dem Ganzen eine ruhige regelmässige Silhouette zu geben. Und dies aus dem einfachen Grunde, weil es galt, die Figur in den umgebenden architektonischen Rahmen einzupassen, und weil die Form des Blockes, aus dem sie zu nehmen war, dem von vornherein Rechnung trug.[1]

Das führte mit Notwendigkeit zu genau denselben stilistischen Konsequenzen wie bei jenen Madonnenfiguren.

---

[1] Wie hübsch hat das Schnaase bereits ausgesprochen: „Diese Verbindung (von Figur und architektonischer Umrahmung) war nicht bloss eine äusserliche, sondern machte sich auch an der Bildung der Figuren geltend. Sie wurden in den ihnen angewiesenen Raum hineinkomponiert, die architektonische Anordnung hatte daher Einfluss auf die Wahl der Motive, auf die Art ihrer Ausführung und besonders auf die Gewandbehandlung, welche sich nun mehr oder minder der Linienführung des geltenden Baustyls anschloss, wenigstens nicht mit ihm im Widerspruch stehen durfte.“ vgl. Geschichte der bildenden Künste, Bd. IV², S. 258.

Da der Künstler den linken Fuss zur Seite treten li ess, war er zu einer entsprechenden Verschiebung des Oberkörpers, des Rückens genötigt; die linke Schulter, der linke Oberarm sind bestrebt, sich senkrecht über den Fuss zu schieben, die — eigenmächtige — Bewegung desselben wieder auszugleichen und eine geradlinige Silhouette herzustellen. Eben daraus erklärt sich sowohl die Durchbiegung des Leibes wie die auffallende Senkung der linken Achsel. An der rechten Seite ist dieselbe Tendenz bemerkbar. Der rechte Ellenbogen ist vom Körper ein wenig abgesperrt. Dadurch wird erreicht, dass die über den Arm herabfallende Gewandmasse des Mantels von der Bewegung des Körpers losgelöst wird, um nun, gleichsam ihrer eigenen Schwerkraft hingegeben, in lothrechten Faltenzügen vom Arme hinunter zu den Füssen zu gleiten. Die durch die sich bäumende Bewegung des Körpers entstandenen, den Leib diagonal überschneidenden Faltenpartieen werden auf diese Weise nach aussen hin begrenzt. Der Uebergang zu den senkrecht aufsteigenden architektonischen Linien ist gewonnen.[1]

Wir sehen, dass es gerade hier deutlich zu Tage tritt, wie die bewegliche Masse der Gewandung dem Künstler die Lösung seiner eigentümlichen Aufgabe erst ermöglicht, nämlich trotz aller tektonischen Gebundenheit doch den Schein des Lebens zu erwecken: ce mouvement serait choquant pour un personnage nu, fügen wir hinzu, sie wäre es nicht minder für einen Menschen, der gewohnt ist, gewandet zu gehen; sie ist dem Leben ebensowenig abgelauscht wie die feierlichen Figuren von Chartres, beide sind, wenn man will, nur an der Stelle «wahr», wo wir sie finden, beides — ist «Mauerplastik.»

---

[1] Ein Studium der mittelalterlichen Gewandbehandlung unter diesen Gesichtspunkten wäre lehrreich; ich muss mich hier auf diese Andeutungen beschränken.

ANHANG I.

NACHWEISE ÜBER ZERSTÖRTE WERKE DER GRUPPE ODER RICHTUNG.

Ich gebe im folgenden Notizen über einige zerstörte Werke, die der Chartrerer Gruppe mehr oder minder nahestanden. Inbetracht kommen nur diejenigen, die im Texte nicht genauer besprochen sind.

1. Südliches Seitenportal der Kirche Notre-Dame en Vaux in Chalons-sur-Marne.

Das Portal selbst ist noch an Ort und Stelle, die plastischen Teile sind herabgeschlagen oder stark verstümmelt.

Bereits Viollet-le-Duc betont die Zusammengehörigkeit desselben mit der Chartrerer Gruppe (D. M. Bd. III, S. 48); die Dimensionen, wie einzelne Eigentümlichkeiten (z. B. die Ganzfigurigkeit der Engel auf der innersten Archivolte) lassen Zusammengehörigkeit mit den burgundischen Werken vermuten. Ausführlichere Beschreibung gab Louis Grignon, Description et historique de Notre-Dame en Vaux de Chalons, Ch. s. M. 1885. Meine Angaben beruhen auf Autopsie. Ueber die Geschichte des Baues vgl. Congrès archéologiques de France, XLIIe session, Paris 1876, S. 223 ff. Das Portal ist im 13. Jahrhundert mit einer Vorhalle versehen, die im 16. erneuert wurde.

An den Gewänden waren zehn Säulenstatuen angebracht, unter ihnen hohe kanellierte Sokel. Nach Grignon stellten sie auf der einen Seite fünf Vorfahren Christi, auf der andern Kirchenväter dar. Man erkennt

links das feingestickte Gewand eines Bischofs. Die Konsolen der Statuen zeigten figürliche Motive; auf den Basen der Säulen waren Tiere angebracht.

Auf dem spitzbogig geschlossenen Tympanon befand sich, wie aus den Umrissen noch ersichtlich ist, eine Darstellung des thronenden Christus. Auf dem Sturze darunter erkenne ich nicht mit Grignon eine Grablegung, sondern durchweg Scenen aus der Jugendgeschichte Christi: die Geburt, der Engel, den heiligen drei Königen im Schlafe erscheinend, diese noch einmal sitzend; über ihnen der Engel; dann, die Mitte des Streifens einnehmend, die thronende Madonna, rechts daneben die anbetenden Könige; es folgten vermutlich die Rosse derselben. Von den Archivolten war die innerste, wie gesagt, mit Engeln geschmückt, die übrigen, wie es scheint, mit Scenenbildern. Die untere Reihe war, wie gewöhnlich, in grösserem Massstabe gehalten, ich vermute, dass hier u. a. Verkündigung und Begegnung dargestellt war, ganz links erkennt man wenigstens die Figur eines Engels. Die Thürpfosten zeigten nach Grignon je zwei Figuren kleineren Massstabes in flachem Relief, darunter eine dritte in Büstenform. An dem centralen Thürpfeiler stand eine Statue, die, wie Grignon bemerkt, eine Jungfrau mit langen Haaren war.

Einzelne Partieen, wo noch ein Stückchen der ursprünglichen Oberfläche erhalten geblieben ist, zeigen, dass hier ein Werk von ausserordentlicher Feinheit der Technik vorgelegen hat.

Die Anordnung der Säulenstatuen ist nur an der rechten Seite noch die alte; es stehen hier vier am Portalgewände, dann folgt wie in Chartres ein vorspringender Pilaster, dann folgt die fünfte.

Die ursprünglichen Kapitäle sind z. T. noch erhalten, links sind einige später ergänzt; jene zeigen teils Blattornamentik, teils tierische und menschliche Lebewesen.

2. Portal der Abteikirche von Château-Chalon (département du Jura), in der Revolutionszeit völlig zerstört, vgl. L'abbaye de Château-Chalon p. M. Ch. Sauria, Bulletin de la société d'agriculture etc. de Poligny, 6e année, 1865, S. 173 ff. Eine Abbildung wie ausführliche Beschreibung bewahrte uns M. F. J. Dunod, Histoire des Sequanois etc., Dijon 1735, in dem Abschnitt: Histoire de l'église de Besançon, S. 175 ff. Ich drucke dieselbe hier ab.

J'Avois vû des Figures au Portail de l'Eglise de Chateau-Chalon, qui me parurent désigner le tems auquel l'Abbaïe de ce nom avoit été fondée. Mais comme je n'ai pu ni avoir un dessein de ces Figures, ni retourner sur les lieux, dans le tems que j'ai écrit et fait imprimer l'Histoire de cette Abbaïe, je n'ai pas osé parler dans la crainte que ma mémoire ne me trompât ; j'y suis allé seulement à la fin de Septembre 1734, et je me suis confirmé dans mon opinion.

L'on entre d'abord dans un grand vestibule, dont la voute est soustenuë par de gros piliers à demi engagés dans les murs, et ornés de neuf colonnes avec leurs bases et chapiteaux, sur lesquels les arcs de voutes prennent naissance. C'est dans ce vestibule, qu'on donnoit la sépulture aux Religieuses avant l'usage d'inhumer dans les Eglises, et il est du tems de la Fondation.

Le Portail de l'Eglise est à coté, entre deux des piliers qui soutiennent la voute. L'on voit sur le ceintre de la porte, un quadre ovale, dans lequel est Jesus-Christ assis, élevant une de ses mains comme pour donner sa bénédiction, et tenant de l'autre un livre ouvert et appuyé sur ses genoux. Aux côtés de ce quadre, sont les hyérogliphes des quatre Evangelistes, et au bas un homme et une femme prosternés. Toutes ces Figures sont en bas-reliefs.

Sur les bases des colomnes qui ornent les deux piliers de l'entrée, sont huit Statuës un peu plates, hautes de cinq pieds et demi, et d'une seule pierre avec chaque colomne.

La première de ces Figures qui est auprès de la porte à droite en entrant represente S. Pierre qui tient deux clefs. La seconde a une barbe longue et pointuë, et tient un livre; c'est celle de S. Paul. La troisième a un manteau brodé, fait comme une chappe, une couronne à la tête qui a été ornée de trêfles, et porte devant la poitrine un Livre ouvert, fait comme on represente les Tables de la Loi de Moïse: elle paroît être d'un homme de 40 à 50 ans, et a une barbe épaisse et ronde (nach der Abbildung zu schliessen, die ziemlich genau ist, trug diese Figur die gerippte Kappe, es scheint nicht ausgeschlossen, dass sich Dunod hier getäuscht hat). La quatriéme est vêtuë d'un manteau, et porte une couronne entiers. C'est celle d'un jeune homme sans barbe qui tient un rouleau à demi déplié. (Ich möchte hier eher eine Frau sehen, obwohl von langen Zöpfen keine Spur ist; man vgl. die Modellierung der Büste; die Zöpfe fehlen auch bei der Frau links.) La première Figure du côté gauche, représente un jeune homme à cheveux courts, revêtu d'une chasuble à l'antique, qui descend fort bas et qui n'est pas échancrée comme les notres. La seconde est celle d'un autre jeune homme, aussi à cheveux courts, revêtu d'une dalmatique. Ces deux Statuës tiennent chacune un livre, et la seconde porte une palme à la main droite. La troisiéme represente une femme qui tient un citron ou un autre fruit semblable; elle est revêtuë d'un manteau en forme de chappe; le visage est emporté, mais l'on voit encore par derriere qu'elle portoit une espece de diadême. (Sollte die Frucht vielleicht das aufgerollte Ende einer Rolle, oder eine völlig aufgerollt in der Hand liegende Rolle sein? Dafür fehlt es nicht an Analogieen.) La quatriéme est celle d'un homme de 40 ans, qui a la barbe fourchuë et épaisse. Il est habillé d'une chlamide et tient devant sa poitrine le portail d'un Edifice. (Ich bemerke, dass der mit der Kasel geschmückte Bischof barhäuptig dargestellt war.)

Dunod fährt fort : Pour connoître ces Figures, faut se souvenir que suivant les preuves que j'ai rapportées dans l'Histoire de Chateau-Chalon, cette Abbaïe a été fondée dans le septième siècle, par Norbert Patrice, et Eusebia sa femme ; que son Eglise a été consacrée avec grand appareil par S. Leger Evêque d'Autun, et que ce Saint Prélat étoit probablement parent des Fondateurs, puisqu'il faisoit cette consécration dans un Diocèse étranger.

Les deux Figures prosternées devant Jesus-Christ dans le ceintre de la porte, représentent les Fondateurs, Norbert et Eusebia. (Die Deutung auf Stifterfiguren wird man acceptieren müssen ; es sind Figuren kleineren Massstabes, wie wir sie ähnlich z. B. auf der Basler Altartafel und auf den Resten des Tympanons von Saint-Gilles finden, doch handelt es sich um die Stifter des Portales, nicht um die Stifter der Kirche.) L'Eglise a été dédiée à la Sainte Vierge et à Saint Pierre ; c'est pourquoi l'on voit la Figure de S. Pierre la premiere de toutes, et ensuite celle de S. Paul ; soit que l'Eglise lui ait d'abord aussi été dédiée, et qu'on en ait perdu la mémoire, soit parce qu'on met ordinairement S. Pierre et S. Paul ensemble. Die weitere Deutung der Statuen ist problematisch. Dunod sieht in den zwei Geistlichen links Johannnes den Evangelisten und Stephanus, die beiden Patrone der Diöcese von Besançon ; in den übrigen nochmals den Gründer und merovingische Fürsten. Er bemerkt noch : Les têtes de toutes les Figures dont on a parlé, sont bien faites, et ont un air de phisionomie qui me persuade qu'elles ressembloient fort aux personnes qu'elles representent. Elles sont au reste taillées grossiérement et sans proportion. Ich bin nach der Abbildung nicht imstande, das Portal mit einem der erhaltenen Werke der grossen Schule in nähere Beziehung zu bringen. Es war ursprünglich ein skulptierter Thürsturz vorhanden, worauf der Zwischenpfeiler weist, der

jetzt über dem Kapitäl ein mächtiges Kämpferstück zeigt. Beachtenswert, dass die Archivolten hier ohne figürliche Dekoration geblieben sind.

3. Das Portal der ehemaligen Abteikirche von Nesle (Nesle-la-Reposte, im département de la Marne).

Es hatte mannigfache Schicksale. Im 17. Jahrhundert wurde es gelegentlich der Uebertragung der Abtei nach Villenauxe (dép. de l'Aube) mit nach dort genommen; zerstört ist es in der Revolutionszeit. Die Statuen wurden zum Bau einer Kellertreppe in der Nähe von Lurcy (dép. de la Marne) verwandt, wozu sie ihre tektonisierte Bildung geeignet erscheinen lassen mochte. Die Abbildung, die wir Mabillon (Annales ordinis S. Benedicti, Bd. I, Lut. Paris. 1703, S. 50 u. 51) verdanken («Conspectus portae majoris basilicae S. Mariae de Nigella»), giebt nur die sechs Statuen der Gewände und das Relief des Thürsturzes wieder. Dieselbe ist von Montfaucon, Les monumens de la monarchie françoise, Bd. I, Pl. XV, reproduciert. Der Stil ist hier nur mangelhaft getroffen; doch ist kein Zweifel, dass das Portal der Chartrerer Gruppe zugehörte; der Sockel zeigt die gleiche Kanellierung wie in Chartres, die (mit einem Gänsefuss versehene) Königin, die rechts von der Oeffnung stand, ist dieselbe Figur, wie die von Corbeil.

Wir finden hier ausserdem an den Gewänden links Petrus und zwei Könige, die Abtei war dem Petrus zugeeignet, rechts einen Bischof, in dem man Saint-Loup de Tours oder Saint-Remi de Reims hat sehen wollen, und einen dritten König. Die Darstellung des Thürsturzes ist der untere Teil einer Himmelfahrt Christi; merkwürdig, dass die Apostel, wie es scheint, Rollen in den Händen hielten.

Wir vermögen die Abbildung zu ergänzen durch eine Notiz Desguerrois' (La saincteté chrestienne, Troyes 1637,

S. 104[b]), der Nesle im Jahre 1632 besucht hat: «là est un antique portail où est figurée en images l'adoration du Dieu vivant es siècles, et les bienheureux vieillards tenans leurs fioles d'Oraisons avec d'autres histoires, en l'arcade du dit portail.» Danach waren an den Archivolten die vierundzwanzig Greise der Apokalypse dargestellt; das Portal von Étampes beweist uns, dass diese Darstellung in Verbindung mit der Himmelfahrt in der Schule vorgekommen ist. Desguerrois nennt die Darstellungen: très-bien faites à l'antique; das Schiff der Kirche lag seit dem Jahre 1568 in Trümmern, das Portal befand sich damals noch an der Westfassade der alten Kirche; die Uebertragung hatte erst 1674 statt; vergleiche noch über das Portal: Arnaud, Voyage archéologique et pittoresque dans le département de l'Aube et dans l'ancien diocèse de Troyes, Troyes 1837, S. 75 ff.

Wollte man der Abbildung Mabillon's Glauben schenken, so hätte es sich hier nicht eigentlich um Säulenstatuen gehandelt; die sechs Figuren erscheinen auf tierisch gebildeten Sockeln in Nischen der Gewände stehend; zwischen ihnen springen kleine Säulchen vor. Die Zeichnung scheint mir jedoch darin ungenau zu sein.

4. Das Portal der Kirche Saint-Pierre de Nevers.

Dieselbe gehörte zu den einfachen Pfarrkirchen, sie stand auf der place Coquille. Abbildung und Beschreibung des Portals in dem Publikationswerk von Morellet, Barat und Bussière: Le Nivernois, Album historique et pittoresque, Nevers 1838, 4°. Taf. 7, Text S. 125: «On croit que cette église était construite sur le premier cimetière des Chrétiens à Nevers. Ruinée au VIIe siècle, elle fut relevée par le roi Pépin-le-Bréf; refaite à la fin du XIIe siècle, elle garda jusqu'à l'époque de sa démolition en 1771, son portail contemporain des croisades, œuvre curieuse que dominait l'agneau de la paix, où Dieu le

Père trônait au milieu des symboles, des quatre Évangélistes, au milieu des Anges armés de candélabres et d'encensoirs, des Saints chantant les éternels cantiques. Le bandeau portait les douze Apôtres; à gauche était le roi donataire tenant dans sa main l'église dû à sa piété; à droite sa femme Berthe ou Berthrade. A la place de colonnes s'élevaient sur des piédestaux richement décorés quatre statues dont l'une représente je ne sais quel personnage sans couronne, les autres deux Rois et une Reine largement pattée comme sont les oies. C'était la reine pédauque . . .»

Die Abbildung lässt erkennen, dass das Portal in späterer Zeit Veränderungen erlitten hatte; die Oeffnung ist von gothischem Rahmen umschlossen. Die zwei Figuren links und rechts der Apostel des Thürsturzes, unten auf der innersten Archivolte, sind keine Stifterfiguren, sondern Ecclesia und Synagoge; sie erscheinen am Portal von St-Ayoul in Provins an etwa der gleichen Stelle; besonders die Haltung der sich wegwendenden Figur rechts lässt an der Deutung keinen Zweifel. Die innerste Laibung nehmen Engel, die zweite, wie es scheint, Propheten ein; einer derselben ist auf der Abbildung mit Krone und Geige ausgezeichnet, die zwei untersten scheinen weiblich.

Von den grossen Statuen scheint die rechts, neben der Königin mit dem Gänsefuss, eine Geige gehalten zu haben; es ist David; gegenüber dann Salomo, gleichfalls mit Bart. Die Apostel auf dem Tympanon sitzen paarweise einander zugewandt, Christus ist in einem Vierpass angeordnet.

5. Das Nordportal der jetzigen Pfarrkirche in Saint-Pourçain (département de l'Allier).

Vergleiche über dieselbe Viollet-le-Duc, D. A., Bd. V, S. 169. Die vortreffliche Arbeit von abbé J. H. Clement, Inventaire archéologique et bibliographique des communes

du département de l'Allier, Moulins 1892, ist meines Wissens noch nicht vollständig; ich verweise einstweilen auf die Notizen De Soultrait's, Congrès archéologiques de France, 1854, S. 68.

Ueber das Portal, das in der älteren Litteratur öfter wegen seiner Statue der Königin mit dem Gänsefuss genannt wurde, findet sich in dem Werke Achille Allier's, L'ancien Bourbonnais, Histoire, monumens, mœurs, Bd. II, Moulins 1838, eine kurze Notiz: «La porte septentrionale n'a pas été plus épargnée par les dévastateurs. C'était pourtant la plus belle; elle était en ogive et ressemblait aux portes de la cathédrale de Chartres. Parmi les statues qui la décoraient on remarquait une de ces femmes avec un pied-d'oie qu'on a appelées Reines Pédauques.» Die Statue der Königin ist von Alexandre Lenoir abgebildet: Monumens des arts libéraux, etc. de la France, Paris 1840², Taf. 9. Lenoir, der dieselbe als «La Reine Berthe» abbildet, bemerkt dazu: «Statue en pierre noire haute de cinq pieds deux pouces, tirée du portail de l'ancienne abbaye de Saint-Pourçain . . .,» «cette figure très-curieuse . . . a tous les caractères d'une sculpture ancienne; les cheveux tombent sur ses épaules, et le jet des draperies est parfaitement semblable à celui des statues des premières époques («Merovinger») de l'art en France.» Die Abbildung scheint den Stilcharakter nur sehr mangelhaft zu treffen. Was von dem Portale noch an Ort und Stelle erhalten ist, vermag ich nicht anzugeben.

ANHANG II.

ZU DEN FRAUENSTATUEN.

a) Zur Kritik des weiblichen Kostüms.

Für ihre Frauenstatuen fanden die Meister der nördlichen Schule, soweit wir sehen, in den südlichen Werken keine Vorbilder; in der That überraschen jene durch den offenbaren Realismus ihrer Kostüme, den man mit Unrecht hat verdächtigen wollen.[1] Es ist schon an sich wenig wahrscheinlich, dass Miniaturen oder Siegeldarstellungen in der Wiedergabe des Details genauer sein sollten, als diese Werke grossen Stils;[2] auch spricht das Detail hier für sich selbst. Die Art, wie die Knoten geschlungen, wie die Haare geflochten oder von Bändern durchzogen sind, lässt keinen Zweifel, dass die Künstler hier unmittelbar das Leben studiert haben.[3]

Die Tracht ist in hohem Grade merkwürdig und hat bekanntlich in der modernen französischen Kunst eine gewisse Rolle gespielt. Wir finden lange, enganschliessende Gewänder, dazu schleppende Hängeärmel, deren

---

[1] „Les sculpteurs paraissent avoir embelli la réalité dans le sens qui convenait le mieux à leur art", so Quicherat, Histoire du costume en France, Paris 1875, S. 161; merkwürdig, dass gerade er aus den plastischen Kunstwerken mehr herauszulesen gesucht hat, als andere. Auf Seite 146 nimmt er ganz offenbare manieristische Schnörkel der künstlerischen Technik für portraithafte Kostümtreue: Le bliaut ... ne plissait pas dans sa longueur, mais avec des fers on lui faisait produire des plis concentriques aux genoux, aux coudes, aux épaules, sur la poitrine et autour des hanches; vgl. auch S. 164.

[2] „Les images fournies par les sceaux ne peuvent nous donner que des idées d'ensemble." Demay, Le costume au moyen-âge d'après les sceaux, Paris 1880.

[3] Vgl. die instruktiven Illustrationen Viollet-le-Duc's, D. M., Bd. III, S. 108, 188.

Enden bisweilen hochgeknotet sind.[1] Am Halse und über den Händen wird ein feingefaltetes Unterkleid sichtbar, das den Hals eng umschliesst und enge, bis an die Handwurzeln reichende Aermel zeigt.[2] Ein kostbarer Gürtel schlingt sich zweimal um den Leib, vorn geknotet und in langen Enden niederhängend. Ueber dem Gewande liegt der Mantel, der zumeist gleichmässig auf beiden Schultern ruht und vor der Brust mit einer Spange oder durch Verschnürung zusammengehalten wird. Die langen Haare sind gescheitelt und, oft bis zu den Knieen reichend, geflochten oder eingebunden, wie zur Schau über beide Schultern gelegt. Den Scheitel schmückt eine Krone, unter der bisweilen noch ein Kopfschleier, vereinzelt ein in der Art des Gebendes um den Kopf geschlungenes Tuch erscheint.[3] Dieses Kostüm hat in den Statuen unserer Schule seine glänzendste Darstellung gefunden, aber es ist auch sonst vielfach nachweisbar[4] und sogar in der gleichzeitigen Litteratur beschrieben worden. Denn es ist offenbar diese eigenartige Tracht, von der der Dichter des Partenopeus redet:[5] «Il pert

---

[1] Dies findet sich öfter, vgl. u. a. das Fresko in Saint-Rémy la Varenne, Bulletin historique et monumental de l'Anjou, 2e série, Bd. III; auch den Abguss des Trocadéromuseums Nr. 73; Viollet-le-Duc, D. M., Bd. III, S. 48, 80, 82; für die Siegel, Demay, a. a. O, S. 93, Abb. 32.

[2] Viollet-le-Duc fasst es als Hemd auf, vgl. D. M, Bd. III, S. 175 u. Abb. 1; vgl. dazu Alwin Schultz, Höfisches Leben z. Z. der Minnesinger, 1889², Bd I, S. 238 und Léon Gautier, La chevalerie, Paris 1884, S. 401, Anm. 1 Nr. 8.

[3] Statue der linken Seite des Chartrerer Hauptportales; Alwin Schultz sieht hier einen Kopfschleier, es scheint mir jedoch die lose umgeschlungene „Guimple"; vgl. dazu Schultz' Bemerkungen, a. a. O., S. 238.

[4] Es war schon die Rede davon, dass die Statuen von Montmorillon, die ein eng verwandtes Kostüm zeigen, der Chartrerer Schule darum nicht zugewiesen werden können.

[5] Ich citiere nach Pfeiffer, Ueber die Handschriften des afrz. Romans Partonopeus de Blois, Stengel, Ausgaben u. Abhandlungen XXV, Marburg 1885. S. 89.

Die Stelle ist citiert von Alwin Schultz, a. a. O., S. 255, Anm. 3,

bien à lor vestéure | Que eles n'ont mais d'amer cure: | N'usent mais blancs cainses ridés, | Ne las de soie à lor costés, | Ne ces longes mances ridées | N'ierent mais a tornois portées; | Ces beaus bliaus, ces dras de soie, | Ces grans treces, jetent en voie. . . .»

Eine völlig glückliche Analyse dieses Kostüms ist noch nicht gegeben worden.

Einige besonders sorgfältig ausgeführte Exemplare dieser Statuen zeigen eine feine querlaufende Fältelung, die, unter der Brust beginnend, den Leib überzieht. Man kam auf die Idee, diese in der Faltencharakteristik so eigentümlich aus dem Ganzen herausfallende untere Hälfte der Taille als einen Teil für sich aufzufassen, der aus einem besonderen Stücke crêpeartigen, elastischen Seidenstoffes gefertigt sei. Diese Ansicht ist besonders von Viollet-le-Duc vertreten und durch wie immer geschickte Zeichnungen illustriert worden;[1] Léon Gautier hat ihr eine noch schroffere Form gegeben.[2] Für diese Rekonstruktion kann aber weder eine der Statuen des Chartrerer Westportals, auf die sich Viollet-le-Duc direkt

---

durch den ich auf dieselbe aufmerksam wurde; van Look (Der Partenopier Konrads von Würzburg und der Partenopeus de Blois, Strassburger Diss. 1881) sucht zu beweisen, dass das Gedicht etwas vor der Mitte des 12 Jahrhunderts entstanden ist.

Viollet-le-Duc nimmt an, dass die eigentümliche Haartracht bis gegen 1170 gedauert habe. Gautier führt als Zeugen dagegen die chansons de geste an. Nach den Siegeln zu schliessen währte sie bis zum Jahre 1240, ja bei Königinnen findet sie sich hier noch i. J. 1294, vgl. Demay, a. a. O., S. 100.

[1] D. M., Bd. III, S. 44 und Abb. 2: „A sa partie inférieure (scil.: du corsage) était cousue une étoffe crêpelée, souple, qui prenait le ventre, le haut des hanches et était lacée par derrière."

[2] „Pour plus de clarté, nous croyons qu'il faut faire de cette sorte de large ceinture un élément spécial du bliaut composé, et c'est ce qui nous décide à affirmer que, dans ce bliaut, on doit réellement distinguer trois éléments: a. le corsage, b. la jupe, c. la pièce du milieu." a. a. O. Nr. 5; vgl. die unter Nr. 6 gegebenen Erörterungen Gautier's über die Hypothese Quicherat's.

beruft,[1] noch irgend eine von den zahlreichen übrigen Portalen herangezogen werden ; eine Art Schürzung, vermittelst dieses breiten Gürtelstückes, ist bei keiner einzigen Figur nachweisbar. Diejenige Figur, die Viollet-le-Duc auf den ersten Blick Recht zu geben scheint, ist die Frauenstatue des linken Chartrerer Seitenportals (vgl. oben Abb. 12, S. 38). Man entdeckt hier jedoch bei genauerem Studium, dass sie sich in nichts von ihren Schwestern unterscheidet. Das feine horizontale Gefältel der Taille bricht hier unmittelbar unter dem breiten Bordürenschmucke ab, der den tief hinunterreichenden Halsausschnitt umsäumt. Es war nicht möglich, die Fältelung links und rechts der Bordüre noch höher hinaufzuführen oder sie sich allmählicher verlaufen zu lassen, denn der Mantel legt sich links und rechts über die Taille und reicht dicht an den Saum der Bordüre heran ; dass die Fältelung hier etwas schroff abzubrechen scheint, erklärt sich also aus den technischen Schwierigkeiten. Bei allen übrigen Statuen ist das allmähliche Sichverlaufen der Faltenzüge ganz deutlich dargestellt worden : wir haben ausnahmslos eine bis zu den Hüften hinunterreichende Taille aus einem Stück. Viollet-le-Duc's Rekonstruktion ist also beiseite zu lassen, und man wird kaum noch genötigt sein, mit Léon Gautier eine Scheidung in bliaut simple und bliaut composé vorzunehmen, zu der Gautier erst durch Viollet-le-Duc's Zeichnung veranlasst zu sein scheint. Ein Unterschied scheint mir hier nur insofern vorhanden zu sein, als der Rock an die Taille entweder angenäht oder mit derselben aus einem Stücke war. Das erstere ist die Regel bei den Statuen der Chartrerer Schule.[2] Die Naht wird meist mit einer Bordüre ver-

---

[1] „Les statues du portail Royal de la cathédrale de Chartres présentent . . plusieurs corsages tels que ceux figurés en A."

[2] Doch finden sich auch an unseren Portalen Beispiele, wo Rock und Taille offenbar aus einem Stücke sind, wie sich das auf Miniaturen und Siegeln und zahlreichen anderen plastischen Werken der

deckt, die hinten herum läuft.[1] Die Formen und Konturen des Leibes treten hier kokett heraus, das Gewand ist genau auf den Körper zugeschnitten. Dass die langen Hängeärmel, wie Schultz bemerkt, nicht eigentlich zum Oberkleide, sondern zum Hemde gehört hätten, geht aus den Bildwerken nicht hervor; unsere Skulptoren haben Aermel und Taille als unmittelbar miteinander verbunden dargestellt.[2]

Das Gewand wurde an den Körper festgeschnürt; das bestätigen auch die Texte. Viollet-le-Duc hat angenommen, dass die Verschnürung sich auf dem Rücken befand; das ist gewiss häufig vorgekommen, doch will ich nicht unterlassen, zu erwähnen, dass die Verschnürung an einer Frauenstatue des Portals von Saint-Maurice in Angers an der Seite erscheint. Dass sich das nicht öfter findet, liegt einfach daran, dass die Figuren gemeinhin vom Mantel umhüllt und mit angepressten Armen gebildet sind.[3] Für Schnürung an den Seiten bieten auch die Miniaturen Belege,[4] auch scheinen mir darauf die

---

Zeit findet; ich nenne die Frau der linken Seite des Portales von Le Mans, die zwei Frauenstatuen des Portales von Angers, ferner die Statuen am Nordportal der Kathedrale von Bourges.

[1] Dies ist an der einen Statue links vom Chartrerer Hauptportale deutlich zu sehen.

[2] Vgl. die mantellose Figur links vom Chartrerer Hauptportal, die Frau rechts vom rechten Seitenportal. Doch will ich nicht versäumen hinzuzusetzen, dass bei einer der Frauenstatuen in Montmorillon das Gewand einfach mit Aermellöchern, ohne Aermel, gebildet ist; die engen Aermel, die wir hier finden, gehören nicht zum Uebergewand, denn sie zeigen ein buntes Muster. Da das Kostüm hier im übrigen mit dem der Chartrerer Figuren genau übereinkommt, so darf man vermuten, die grossen Aermel seien zum Anknöpfen gewesen, wenn das gleich an den Chartrerer Figuren nicht sichtbar ist.

[3] An der Frauenstatue ganz rechts am Chartrerer Portale, wo der Mantel ausnahmsweise auf der rechten Schulter geknüpft ist, sodass die rechte Seite der Taille frei zu Tage liegt, ist eine Verschnürung nicht angegeben; in Angers befindet sie sich links.

[4] Vgl. Schultz, a. a. O., Abb. 79; Weiss, Kostümkunde, 1883 [2], S. 362.

Texte zu weisen;[1] vermutlich war, wie schon Gautier bemerkt, die Verschnürung entweder auf den Seiten oder auf dem Rücken angebracht. Aus den Texten erfahren wir auch, dass seidene Stoffe mit Vorliebe zu dem «bliaut» sind verwendet worden;[2] die Statue der Königin von Notre-Dame de Corbeil illustriert uns das in vollkommenster Weise. Viollet-le-Duc hat sehr richtig hervorgehoben, dass der Künstler hier ein elastisches Seidengewebe habe darstellen wollen; es handelt sich hier in der That nicht um eine mechanische Fältelung, sondern um die faltige Textur eines Stoffes, der sich in sich zusammenzieht. Die feinen Fältchen reichen hier bis oben an den Hals hinauf, während sich der Stoff auf der Büste, wo er sich leise spannt, glatter angelegt hat. Viollet-le-Duc, wie Rigollot, haben auf Reste derartigen Stoffes hingewiesen, wie sie sich vereinzelt in mittelalterlichen Manuskripten erhalten haben:[3] «De ces étoffes délicates, crêpelées, se rapprochant même parfois du crêpe de Chine, il nous reste quelques échantillons servant de gardes, dans le manuscrit de Théodulfe.» «Les belles sculptures du 12e siècle représentent . . . avec une pureté d'imitation remarquable . . . des étoffes qui ont beaucoup de rapports avec ces mousselines et crêpes de soie. Mais entre les feuillets de ce même manuscrit carlovingien, on remarque encore d'autres échantillons . . . qui présentent des mélanges de soie et de poil de chèvre ou de chameau, et un morceau d'une étoffe de coton légère. Ces tissus mélange soie et poil de chèvre, semblables à ceux que l'on fabrique encore de nos jours dans l'Inde et en Syrie, ont particulièrement cette appa-

---

[1] Man vgl. die citierte Stelle aus dem Partenopeus. Für den männlichen bliaut haben Viollet-le-Duc und Gautier auf Huon de Bordeaux verwiesen (v. 3623): Et a fiex d'or sont laciet li coste.

[2] Vgl. Gautier a. a. O.

[3] D. M., Bd. III, S. 366 f. Dieselbe Ansicht schon bei Rigollot, Essai historique sur les arts du dessin en Picardie, Amiens 1840, S. 68 ff.

rence crêpelée que les statuaires du 12e siècle ont si fidèlement rendue.» Ich verweise noch auf ein Stück syrischen Crêpes aus der Sammlung van Drival, von dem Gay [1] eine Abbildung gegeben hat. Merken wir an, dass an den übrigen Statuen der Schule, soweit sie erhalten sind, diese Textur des Stoffes doch weit weniger deutlich charakterisiert ist.

Der Anteil des Orients an dieser Tracht wird sich auf die — wahrscheinlich — orientalische Provenienz der Stoffe beschränken. Viollet-le-Duc hat eine Zeitlang die Idee gehabt, dass hier auch in Form und Schnitt der Gewandung byzantinische Einflüsse zu Tage lägen: [2] «Il est aisé de reconnaître, dans la forme et la façon de ces vêtements d'hommes et de femmes, une influence byzantine. Ces petits plis, ces ceintures basses, ces corps d'étoffes élastiques, ces galons, ces longues manches, se retrouvent dans les monuments byzantins des XIe et XIIe siècle . . .», heisst es im 3. Bande des dictionnaire du mobilier français, ja, etwas weiter unten werden unsere Statuen als «la dernière et la plus complète expression de la mode byzantine» bezeichnet. Aber Viollet-le-Duc hat diese Ansicht selbst bald wieder aufgegeben, denn im 4. Bande sagt er: «Cependant nous ne trouvons guère dans les vêtements de la cour de Byzance, de ces bliauts de femmes avec des manches d'une longueur exagérée si fort à la mode à dater de 1130 jusqu'au règne de Philippe-Auguste . . .» Bereits im Jahre 1840 hat Rigollot dieses Problem ebenso ausführlich wie sachgemäss erörtert; er kam zu dem Schlusse, dass das Prunkkostüm byzantinischer Herrscherbilder und die Tracht unserer «Merovinger» zwei durchaus verschiedene Dinge seien.

---

[1] Glossaire archéologique du moyen-âge et de la renaissance, Paris 1887, Bd. I, S. 493 f. („Crêpe"); vgl. auch S. 262, 295.

[2] Vgl. für das Folgende D. M., B. III, S. 45 f., 48, 106, 185, Bd. IV, S. 70, 239.

b) Die Königin mit dem Gänsefuss.

«De combien de critiques les statues du portail de Saint-Germain-des-Prés, celles du portail de l'église de Paris, n'ont-elles pas exercé vainement la sagacité ! Dom Mabillon, Dom Ruinart, Dom Bernard de Montfaucon, M. abbé des Thuilleries, Dom Bouillard. Nous ne citons que les plus célèbres.» So Lebeuf im vorigen Jahrhundert.[1]

Ich möchte hier mit ein paar Worten auf ein Thema zurückkommen, das damals geradezu eine Litteratur hervorgerufen hat: Die Deutung der Königin mit dem Gänsefuss, die an einzelnen unserer Portale vorkommt.

Lebeuf hat dieselbe bereit's vollkommen richtig als Königin von Saba gedeutet, aber seinen Ausführungen, so einleuchtend sie sind, fehlt der Schlussstein, er erbringt den Nachweis nicht, dass dieser Zug sich in der schriftlichen Ueberlieferung über dieselbe findet.

Die französischen Archäologen haben sich zwar im allgemeinen wohl an Lebeuf's Ansicht angeschlossen,[2] doch es blieben immer gewisse Zweifel; de Guilhermy hat sogar einmal bemerkt, diese Gestalt scheine überhaupt nur durch ein Missverständnis der Zeichner des 18. Jahrhunderts entstanden und an den Portalen garnicht vorhanden gewesen zu sein! ein Original ist uns bekanntlich nicht erhalten.

Dem gegenüber scheint es an der Zeit, davon Kenntnis zu nehmen, dass diese Frage durch die litterarische Forschung längst zu Gunsten Lebeuf's entschieden ist.

Wie bereits in den Altdeutschen Wäldern der Brüder Grimm zu lesen steht,[3] kommt die Königin von Saba mit einem Gänsefuss in dem hochdeutschen Gedichte von der

---

[1] Coniectures sur la reine Pédauque etc. Histoire de l'académie des inscriptions, Bd. 23, S. 227 ff.

[2] Vgl. z. B. Bulletin monumental, Bd. 18, S. 359.

[3] War mir in Paris nicht zugänglich, vgl. Wilhelm Wackernagel, Die altdeutschen Handschriften der Basler Universitätsbibliothek, Basel 1836, S. 54 f.

Sibyllen Weissagung vor; sie erscheint hier in der Rolle der Sibylle, als Prophetin des heiligen Kreuzes. Neuerdings ist dieser Zug von Wilhelm Meyer auch in einem Texte des 12. Jahrhunderts nachgewiesen worden[1] und zwar in einem Abschnitt über das heilige Kreuz, der wahrscheinlich zwischen 1154 und 1159 von einem Windberger Schreiber in eine Abschrift von Honorius von Autun's Schrift de imagine mundi eingeschoben wurde. «Derselbe Text findet sich nebst Bemerkungen de inferno, de angelis am Schlusse einer Predigtsammlung in der Münchener lat. Hs. 23387ª (Z) aus dem Ende des XII. Jahrhunderts.» Karl Simrock hat im Hinblick auf die litterarischen Quellen bereits früher vermutet, dass an unseren Portalen die Königin von Saba gemeint war; fügen wir hinzu, dass diese Vermutung gegen jeden Zweifel sicher ist, seitdem wir für diesen Zug gleichzeitige litterarische Quellen nachzuweisen vermögen.

Das Motiv der Tierfüssigkeit ist keine mittelalterliche Erfindung, sondern geht auf die ältere orientalische Tradition über die Königin von Saba zurück, doch ist in dieser nicht von Gänse-, sondern von Eselsfüssen die Rede. Hertz bemerkt dazu, die Lesart anserinos, statt asininos gehe wohl auf einen deutschen Schreiber zurück, «dem aus seiner heimischen Sage die Gänse- und Entenfüsse der Elben, die Schwanfüsse der Wasser- und Wolkenfrauen in den Sinn kamen.»[2] Die Hertz übrigens bekannte Thatsache, dass die Königin von Saba in dieser Missgestalt an einer Reihe französischer Portale des 12. Jahrhunderts vorkommt, lässt diese Annahme doch zweifelhaft erscheinen.

---

[1] Wilhelm Meyer, Die Geschichte des Kreuzholzes vor Christus, Abh. der kgl. bayr. Akad. d. Wiss., philos.-phil. Kl., Bd. XVI, II, S. 103 ff.; vgl. dazu Hertz, Das Rätsel der Königin von Saba in Steinmeyer's Zeitschrift f. d. Altertum, 1883, S. 19 ff. Dr Paul Weber machte mich auf diesen Artikel aufmerksam.

[2] a. a. O., S. 23 f.

Es ist die Frage, ob wir auf Grund dieser Thatsachen in der Deutung der übrigen Figuren weitergelangen, in deren Gesellschaft die Königin von Saba hier erscheint. Lassen sich für die betreffenden plastischen Kompositionen bestimmte Texte heranziehen?

Die einzige Komposition von etwas grösserer Ausdehnung, die hierher gehört, ist das Westportal von Saint-Bénigne in Dijon.[1] Wir haben hier an den Gewänden ausser der Königin von Saba drei Königsfiguren, ferner Moses und Aaron, Petrus und Paulus. Ein Bischof stand an dem Thürpfeiler, Ecclesia und Synagoge auf dem Tympanon.

Die übrigen Portale[2] sind, wie gesagt, kleineren Umfangs. In Nevers stehen neben der Königin zwei Könige und eine kronenlose Figur; Ecclesia und Synagoge in kleinerem Massstabe an den Archivolten. In Nesle waren Petrus, ein Bischof und, wie in Dijon, drei Könige dargestellt worden. Ueber Saint-Pourçain fehlen, soweit ich sehe, genauere Angaben.

Ich will hier jedoch gleich noch ein späteres Werk anreihen, in dem uns ein verwandter Cyklus von grösserer Ausdehnung erhalten ist. Wir finden in der Kathedrale von Auxerre, an den reizenden Blendarkaden des Umgangs, eine grosse Reihe von Konsolen und über diesen jedesmal einen in voller Plastik gearbeiteten Kopf herausschauend. Offenbar lebt in dieser Reihe von Köpfen[3] ein älterer ikonographischer Cyklus nach, wenn auch zum Teil in ornamentaler Verbildung und von phantastischen Elementen überwachsen. Das Durchwirken der älteren Vorbilder geht so weit, dass sogar hier und da über den Köpfen ein Baldachin erscheint, wie bei den grossen Statuen der Portalgewände. Wir finden hier

---

[1] Vgl über dasselbe oben S. 95 ff.

[2] Vgl. Anhang I.

[3] Zu einem Teile abgebildet bei King, The study-book of mediaeval architecture, London 1868, Bd. I, Taf. 33 ff.

neben einem Petrus- und einem Moseskopf (mit Beischrift) eine Anzahl von Königen und Königinnen; von diesen ist eine als Sibilla bezeichnet worden. Ferner Bärtige, Propheten und Apostel.

Nun haben wir in der That eine Gruppe von Texten, in denen annähernd dieselben Figuren auftreten, ich meine den im Mittelalter dem Augustin zugeschriebenen «sermo de symbolo» [1] und die an denselben anknüpfende mittelalterliche Dramendichtung. Der sermo bildete eine der Weihnachtslesungen der mittelalterlichen Kirche. Marius Sepet hat in einer lehrreichen Abhandlung [2] in diesem sermo eine der Wurzeln des geistlichen Schauspiels nachgewiesen und über die zahlreichen Versionen dieses Textes eine Uebersicht gegeben.

Dass die hier auftretende Prophetenreihe für die mittelalterliche Plastik, insonderheit die Portaldekoration thatsächlich verwertet worden ist, ist nach den Forschungen Julien Durand's kein Zweifel mehr.[3] Durand's Untersuchungen beziehen sich allerdings in erster Linie auf Italien. Doch ist für Frankreich die Fassade von Notre-Dame de Poitiers ein Beispiel [4]; auch ist es wahrscheinlich, dass die grossen Portalkompositionen späterer Zeit — ich will hier nur die nördliche Vorhalle der Kathedrale von Chartres nennen — mit diesen «Prophetenspielen» zusammenhängen. Auf Einzelnes kann ich hier nicht eingehen.

Es ist möglich, dass auch die uns hier interessie-

---

[1] Contra judaeos, paganos et arianos sermo de symbolo. Migne Patrologia, Bd. 42, Sp. 1117 ff. Der inbetracht kommende Abschnitt beginnt cap. XI (Sp. 1123).

[2] Les prophètes du Christ. Étude sur les origines du théâtre au moyen-âge. p. Marius Sepet, Paris 1878.

[3] Monuments figurés du moyen-âge exécutés d'après des textes liturgiques. Bulletin monumental, Bd. 54, 1888, S. 521 ff.

[4] Vgl. die Notizen über die Inschriften dieser Fassade bei de Longuemar, Épigraphie du Haut-Poitou in den Mémoires de la société des antiquaires de l'ouest, Bd. 28.

renden Portale auf diese liturgischen Texte zurückgehen.

In der bis jetzt bekannten ältesten Version unseres Dramas[1] finden wir — versäumen wir nicht hinzuzusetzen, neben zahlreichen anderen Figuren — Moses, David, Nabuchodonosor und die Sibylle. In der erweiterten Fassung, in der uns dasselbe in Rouen begegnet, taucht auch Aaron auf, in einer anderen, den entsprechenden Partieen des drame d'Adam, findet sich auch Salomo, die Sibylle tritt hier nicht in Person auf, doch findet sich ihre Weissagung. Aus den verschiedenen übrigen Versionen geht hervor, dass die genannten Figuren jedenfalls zu denen gehören, die hier am regelmässigsten vorkamen.

Es ergeben ferner die Bühnenweisungen, die uns vereinzelt erhalten sind, dass die Sibylle als gekrönte Frau auftrat: coronata et muliebri habitu ornata.[2]

Für die Einfügung von Ecclesia und Synagoge war in diesen Spielen gewiss ein Anhalt geboten. Allerdings tritt in den Texten die allegorische Figur der Ecclesia als solche erst in einem Schauspiel auf, das wir nur in einer Kopie vom Jahre 1488 besitzen. Das Original wäre zwar älter.[3] Aber diese Texte als Ganzes betrachtet sind sozusagen ein Kampf zwischen Ecclesia und Synagoge. Die einzelnen Propheten treten auf, um gegen die Juden zu zeugen, die als Partei vertreten sind. Die Uebereinstimmung, die zwischen unserem sermo und den mittelalterlichen Rechtsanschauungen hervortritt (Zeugenbeweis), mag nicht wenig zur Popularität des ersteren beigetragen haben.

Nicht zu vergessen, dass in dem sermo die Rede ist

---

[1] Vgl. Sepet, a. a. O., S. 15 ff., für das folgende ebenda, S. 28 ff., 81 ff., 148 ff., 155 Anm. 1 etc.

[2] Vgl. Du Cange, Glossarium unter: Festum asinorum.

[3] Sepet, a. a. O., S. 172 f.

von der Geburt und Wiederkunft Christi; diese bildet den Inhalt der Prophezeihungen. Die erste und zweite Ankunft ist aber in Dijon auf dem Tympanon dargestellt worden.

Trotz alledem scheint es mir voreilig, zu meinen, hier sei alles klar. Möglich, dass die ikonographische Spezialforschung uns hier weiter führt.

Ich will nur hervorheben, dass für die Zusammenstellung von Moses, David und Salomo an einem Portale noch zahlreiche andere Anlässe massgebend gewesen sein können. In einer Urkunde vom Jahre 1321, in der der Abt Johann von Saint-Ouen in Rouen die Mittel anweist für den Wiederaufbau seiner Kirche, steht Folgendes:[1] «Urbem beatam Iherusalem . . . sacrosancta militans Ecclesia, mater nostra . . . per manufactam et materialem basilicam representat. In cujus figura Moysi preceptum est a Domino ut tabernaculum sibi faceret et ornaret; et David regum piissimus, volens edificare templum Domini . . . expensas pro templi illius opere legitur collegisse. Salomon quoque, filius ejus, paternum desiderium in hac parte . . . perfecit.» Peter und Paul, die am Dijoner Portale stehen, haben in den Prophetenspielen keine Stätte, wir müssten sie auf allerlei Schleichwegen hineinziehen,[2] während sie, wie wir längst wissen, an den Portalen der Erklärung gar nicht bedürfen. Der Bischof, der in Dijon am Thürpfeiler stand, ist doch wohl kaum jemand anderes als Saint-Bénigne, und die Königin von Saba würde neben Salomo nichts Auffallendes haben.

Ich verweise ferner auf das Buch XX von Augustin's De civitate dei: De judicio novissimo, deque testimoniis cum Novi, tum Veteris Instrumenti, quibus denuntiatur

---

[1] Quicherat, Mélanges d'archéologie et d'histoire, Bd. II, Paris 1886, S. 217.

[2] Vgl. z. B. Adam, mystère du XIIe siècle, texte critique accompagné d'une traduction par Léon Palustre, Paris 1877, S. 156.

futurum. Hier steht in c. 3: Quid in libro Ecclesiaste Salomon . . . disputavit; c. 5 wird die «regina Austri» genannt; c. 18 wird das Zeugnis des Petrus, c. 19 das des Paulus aufgeführt; c. 24 ist David gewidmet; c. 28 handelt von Moses.

Ob hier also ein Einfluss der geistlichen Schauspiele anzunehmen ist, bleibt unentschieden, auch dann noch, wenn wir erfahren, dass die Aufführung derselben gelegentlich geradezu am Eingange der Kirche, vor den Portalen, stattgefunden hat.[1]

---

[1] Le drame chrétien au moyen-âge, par Marius Sepet, Paris 1877, S. 121.

INHALT.

Seite

Vorwort VII

Einleitung XIII

I. TEIL: Die romanische Plastik der Provence, der Languedoc und der Bourgogne in ihren Beziehungen zur nordfranzösischen Schule 1

1. Kapitel: Die Komposition der Chartrerer Königspforte 1

2. Kapitel: Die Einflüsse der Provence auf die nordfranzösische Plastik und die Ausbildung eines originalen Stiles im Norden 8

3. Kapitel: Gilabert und das Geheimnis seiner Kunst 66

4. Kapitel: Saint-Denis, der Vorort der von Toulouse und Moissac kommenden Einflüsse 80

5. Kapitel: Die Beziehungen zur burgundischen Schule 90

6. Kapitel: Arles und kein Ende! Die Kunst der Arler Fassade, ihre heimischen Wurzeln und ihre antiken Quellen 101

7. Kapitel: Die chronologischen Schwierigkeiten . 116

II. TEIL: Chartres und die nord- und mittelfranzösische Plastik zur Zeit des Uebergangsstiles 135

1. Kapitel: Das Zusammenarbeiten der Chartrerer Meister, der „Meister der beiden Madonnen“ und die Porte Sainte-Anne in Paris 135

2. Kapitel: Ikonographische Rätsel und der Anteil der Künstler am Inhalte der Kompositionen . 165

3. Kapitel: Atelierwerke des Chartrerer Hauptmeisters in Le Mans, Saint-Denis, Paris, Provins und Saint-Loup-de-Naud 190

4. Kapitel: Der Meister des linken Chartrerer Portales, die Skulpturen von Notre-Dame d'Étampes und die Fassadendekoration der Magdalena in Châteaudun 210

Seite

5. Kapitel: Die Portalanlage Suger's und das Sitzbild des Dagobert 221
6. Kapitel: Der „Meister von Corbeil“ 235
7. Kapitel: Die Skulpturen der seitlichen Portiken der Kathedrale von Bourges, ihre Stellung innerhalb der grossen Schule und die Deutung der zwei „Königinnen“ 240
8. Kapitel: Das Westportal von Notre-Dame du château in Loches 254
9. Kapitel: Das Atelier von Angers 257
10. Kapitel: Technik und Stil in ihren Zusammenhängen 267
11. Kapitel: Mönch und Laie 280

III. TEIL: Die Zusammenhänge mit der weiteren Entwicklung und die Bedeutung des Tektonischen in der französischen Plastik des Mittelalters . . 295

ANHANG I.: Nachweise über zerstörte Werke der Gruppe oder Richtung 335

ANHANG II.: Zu den Frauenstatuen 348
a) Zur Kritik des weiblichen Kostüms . . 348
b) Die Königin mit dem Gänsefuss 354

Verzeichnis der Abbildungen.

Lichtdrucktafel: Westportal der Kathedrale von Chartres.

Abbildungen im Text:

		Seite
Abb.	1: Chartrerer Hauptmeister: Statuen vom Westportale der Kathedrale von Chartres	21
„	1a: Chartrerer Hauptmeister: Kopf einer Statue des Westportales der Kathedrale von Chartres (nach Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française, Bd. VIII.)	22
„	2: Apostel vom Westportale der Kirche Saint-Trophime in Arles	23
„	3 und 4.: Statuen vom Südportale der Kathedrale von Le Mans	24
„	5: Chartrerer Hauptmeister: Statuen vom Westportale der Kathedrale von Chartres	28
„	6: Apostel vom Westportale der Kirche Saint-Trophime in Arles	29
„	7: Apostelkopf vom Westportale der Kirche Saint-Trophime in Arles	31
„	8: Chartrerer Hauptmeister: Kopf einer Statue des Westportals der Kathedrale von Chartres (nach dem Abguss im Trocadéro)	31
„	9: Petrus vom Westportale der Kirche Saint-Trophime in Arles	34
„	10: Petrus von der Porte Sainte-Anne der Kathedrale von Paris (nach dem Stiche Montfaucon's) . . .	34
„	10a: Originalfragment desselben, jetzt im Musée de l'hôtel de Cluny	35
„	11: Petrus aus dem Kreuzgange der Kirche Saint-Pierre in Moissac (nach Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française, Bd. VIII.) . .	36
„	12: Statuen vom Westportale der Kathedrale von Chartres (linkes Portal)	38

Seite

Abb. 13: Apostel vom Westportale der Kirche Saint-Barnard in Romans 39

„ 14: Apostel aus dem Kreuzgange der Kirche Saint-Trophime in Arles 45

„ 15: Statue vom Südportale der Kathedrale von Bourges 45

„ 16: „Meister von Corbeil“: König vom Portale der Kirche Notre-Dame de Corbeil, jetzt in der Basilika von Saint-Denis (nach dem Abguss im Trocadéro) 56

„ 17: Tympanon des Westportals der Kirche Saint-Trophime in Arles 60

„ 18: Mittleres Tympanon des Westportals der Kathedrale von Chartres (nach dem Abguss im Trocadéro) . 61

„ 19: Thronender Christus, jetzt im Chorumgange von Saint-Sernin in Toulouse 64

„ 20: Apostel vom Portale des Kapitelsaales der Kathedralkirche von Toulouse, jetzt im Museum von Toulouse 71

„ 21: Apostelpaar gleicher Herkunft, ebendaselbst . . 72

„ 22: Gilabertus: Apostelpaar vom Portale des Kapitelsaales der Kathedralkirche von Toulouse. jetzt im Museum von Toulouse 73

„ 23: Gilabertus: Thomas und Andreas. gleicher Herkunft, ebendaselbst 74

„ 24: Statuen vom Westportale der Kathedrale von Chartres (rechtes Portal) 81

„ 25: Statuen vom Westportale der Basilika von Saint-Denis (linkes Portal; nach der für Montfaucon angefertigten Zeichnung) 84

„ 26: Werkstatt des Gilabertus: Kapitäl aus dem Kreuzgange der Kathedrale von Toulouse, jetzt im Museum von Toulouse 85

„ 27: Statue vom Westportale der Basilika von Saint-Denis (rechtes Portal; nach der für Montfaucon angefertigten Zeichnung) 86

„ 28: Statuen gleicher Herkunft (nach der für Montfaucon angefertigten Zeichnung) 88

„ 29: Teil des Tympanons vom Westportale der Kirche Saint-Pierre in Moissac (nach dem Abguss im Trocadéro) 89

„ 30: Teil des Tympanons vom Westportale der Abteikirche von Vézelay (nach dem Abguss im Trocadéro) 94

Seite

Abb. 31: Petrus aus dem Kreuzgange der Kirche Saint-Trophime in Arles 103
„ 32: Johannes ebendaher 104
„ 33: Johannes vom Westportale der Kirche Saint-Trophime in Arles 104
„ 34: Figur vom Sockel der Vorhalle der Kirche Saint-Trophime in Arles 111
„ 35: Figur von antikem Sarkophag des musée lapidaire in Arles 111
„ 36: Antikes Stelenrelief, jetzt im Kreuzgange der Kathedrale von Béziers 114
„ 37: Apostel vom Westportale der Kirche Saint-Trophime in Arles 115
„ 38: „Meister der beiden Madonnen“: Die Madonna der Porte Sainte-Anne der Kathedrale von Paris (nach dem Abguss im Trocadéro) 140
„ 39: „Meister der beiden Madonnen“: Königsfigur von den Archivolten des Westportales der Kathedrale von Chartres (nach dem Abguss im Trocadéro) . 141
„ 40: Werkstatt des Chartrerer Hauptmeisters: Gruppe der Visitatio vom Westportale der Kathedrale von Chartres (rechtes Portal; nach dem Abguss im Trocadéro) 143
„ 41: „Meister der beiden Madonnen“: Julibild, von den Archivolten des Westportales der Kathedrale von Chartres (nach dem Abguss im Trocadéro) . . . 145
„ 42: „Meister der beiden Madonnen“: Aprilbild ebendaher (nach dem Abguss im Trocadéro) 147
„ 43: „Meister der beiden Madonnen“: Engel aus der Scene der Himmelfahrt, vom Westportale der Kathedrale von Chartres (n. d. Abguss im Trocadéro) 150
„ 44: Madonna aus der Scene der Verkündigung von der Porte Sainte-Anne der Kathedrale von Paris (nach dem Abguss im Trocadéro) 151
„ 45: Statue vom selben Portale (nach dem Stiche Montfaucon's) 151
„ 46: Statuen vom Westportale der Kirche Saint-Germain-des-Prés in Paris (nach dem Stiche Dom Bouillart's) 202
„ 47: Kopf des Paulus vom Westportale der Kirche in Saint-Loup-de-Naud 207

Seite

Abb. 48: Statuen vom Südportale der Kirche Notre-Dame d'Étampes 213

„ 49: Petrus, jetzt in einer Kapelle des Chors von Notre-Dame d'Étampes 215

„ 50[1]: Statuen von der Nordfassade der ehem. Abteikirche der Magdalena in Châteaudun (nach dem Stiche Simonneau's) 219

„ 50: Statue vom Westportale der Basilika in Saint-Denis (nach der für Montfaucon angefertigten Zeichnung) 231

„ 51: „Meister von Corbeil": Königin vom Portale der Kirche Notre-Dame de Corbeil, jetzt in der Basilika von Saint-Denis (nach dem Abguss im Trocadéro) 236

„ 52: Teil der Archivolten vom Westportale der Kathedrale Saint-Maurice in Angers 261

„ 53: Johannesstatue vom Westportale der Kathedrale von Senlis 307

„ 54: Statue vom Westportale der Basilika von Saint-Denis (nach dem Stiche Montfaucon's) 307

„ 55: Madonnenstatue des Musée de l'hôtel de Cluny . 315

---

[1] Diese (später eingeschobene) Abbildung ist irrig mit 50 statt mit 49a bezeichnet worden, weshalb ich sie auch hier so aufführe.

Ortsverzeichnis.

(Sämtliche Zahlen bezeichnen die Seiten.)

Abondance.
Portal der Kirche 252.

Aix (Provence).
Skulpturen des Kreuzganges 91, 199.

Amiens.
Kathedrale: Skulpturen des Südportals 240, 316, 320 f.; Skulpturen des Westportals 158 Anm. 1, 224 Anm. 1, 240, 303 Anm. 1, 318 f., 319 Anm. 2; Statue des Kardinals de la Grange 329 fff.; Museum, mittelalterliche Skulpturen 277 Anm. 1.

Angers.
Kathedrale: Architektur 263; Baugeschichte 259; Skulpturen des Westportals (**Abb.** 261) 19 Anm. 2, 46 Anm. 1, 82 Anm. 7, 99 Anm. 1, 171 Anm. 1, 176, 189, 190 Anm. 1, 257 fff., 266, 283, 302 Anm. 2, 350 Anm 2, 351; Vorhalle 257. Präfektur: romanische Skulpturen 271 Anm. 1, 304 Anm. 1. Saint-Martin: Architektur 363 u. Anm. 1; Kapitäle 263 Anm. 2; Statuen des Chors 263 f.

Arles.
Archäologisches Museum: Sarkophage (**Abb.** 111) 109 Anm. 3, 110 f.; Skulpturen des Mittelalters 105 Anm. 1, 109 Anm. 2. Saint-Trophime, Kirche: Name derselben 124 f.; Sarkophag (im linken Schiff) 109 Anm. 3; Skulpturen des Westportals (**Abb.** 23, 29, 31, 34, 60, 104, 111, 115) 12 ff., 16 fff., 43 Anm. 2, 47 fff., 58 fff., 68, 78, 91, 101 fff., 124 fff., 247, 291. Saint-Trophime, Kreuzgang: Architektur 131 Anm. 1; Inschriften 130 Anm. 2, 131 f.; Skulpturen (**Abb.** 45, 103, 104) 30, 41 Anm. 4, 43 fff., 48, 52 Anm. 1, 59 Anm. 2, 79 Anm. 1, 102 fff., 110 f., 117, 124 Anm. 2, 125 Anm. 2, 128 f., 131 f., 199, 303.

Aulnay.
Portal des Südtransepts 271 Anm. 1.

Autry-Issards (bei Souvigny).
Portaltympanon des Natalis 284 Anm. 1.

Autun.
Kathedrale, Portalskulpturen 16 Anm. 1, 93, 96 Anm. 1, 98, 270 Anm. 4. Musée lapidaire: Mittelalterliche Skulpturen 93 Anm 2; Schrein des h. Lazarus 285 Anm. 1.

Auxerre.
Kathedrale: Baugeschichte 292 Anm. 1; Skulpturen des Chors

356 f.; Skulpturen der Westfassade 272 Anm. 2.

Avallon.
Saint-Lazare, Skulpturen des Westportals 12, 93 Anm. 4, 245 u. Anm. 1, 270 Anm. 4.

Beauvais.
Saint-Étienne, Skulpturen des Nordtransepts 270 Anm. 6.

Bernay.
Abteikirche, Kapitäl des Izembardus 284 Anm. 1.

Berthaucourt-les-Dames.
Portalskulpturen 190 Anm. 1, 270 Anm. 6.

Besançon.
Triumphbogen 108 Anm. 1.

Béziers.
Kathedrale, antikes Stelenrelief im Kreuzgang (**Abb. 114**) 112 ff.

Bourges.
Kathedrale: Architektur 242; Baugeschichte 247 f.; Glasgemälde 240 Anm. 1; Kapitäle in Chor und Krypta 248; Skulpturen der Seitenportale (**Abb. 45**) 9 Anm. 1, 12, 19 Anm. 2, 44 ff., 47, 56 Anm. 2, 99 Anm. 1, 124 Anm. 3, 18 . 190 Anm. 1, 215 Anm. 1, 240 fff., 260 f., 273, 276 f., 283, 304 f., 308 Anm. 2, 309, 350 Anm. 2; Skulpturen der Westfassade 250 Anm. 3; Vorhallen der Seitenfassaden 241, 250 Anm. 3. Museum der Stadt, mittelalterliche Skulpturen 253 f.; Musée lapidaire: Gallorömische Skulpturen 246 Anm. 2; mittelalterliche 254 Anm. 1; Saint-Ursin, Portalskulpturen 254 Anm. 1, 270 Anm. 6.

Cadenac.
Portalskulpturen 64 Anm. 3, 270 Anm. 5.

Cahors.
Kathedrale, Portalskulpturen 167.

Cambrai.
Kathedrale, Rechnungen 274 Anm. 1.

Candes.
Romanische Skulpturen 264 Anm. 2, 270 Anm. 1.

Carrières Saint-Denis.
Romanische Skulpturen 153 Anm. 3, 276 Anm. 4.

Châlons-sur-Marne.
Notre-Dame en Vaux: Kapitäle 208 Anm. 1; Skulpturen des Südportals 335 f.

Charlieu.
Romanische Skulpturen 12, 16 Anm. 1, 93, 96 Anm. 1, 169 Anm 1, 245 Anm. 1, 270 Anm. 4.

Chartres.
Bibliothek, Handschriften 118 Anm. 2, 162 Anm 1, 182 Anm. 1 u. 3. Kathedrale: Engelstatue am clocher-vieux 120 f, 136, 211; Glasgemälde 275; Kapellen unterhalb der Türme 122 Anm. 3; Krypta, Wandgemälde 183 Anm. 1; Portal an der Südseite des clocher-vieux 120; Skulpturen der Kapelle unterhalb des clocher-vieux 121; Skulpturen der Nordfassade (Vorhalle) 243, 296 Anm. 4, 303 Anm. 1, 318 (u. Anm. 2) f., 319 Anm. 2, 357; Skulpturen der Südfassade (Vorhalle) 158 Anm. 1, 243, 317 Anm. 2, 318 f.; Skulpturen der Taufkapelle 90 f.

121; Skulpturen des Westportals (vgl. die **Tafel**; **Abb.** 21, 22, 28, 31, 38, 61, 81, 141, 143, 145, 147, 150) XVI Anm. 1, XVII, XIX, XX Anm. 1, 1 fff., 68 f., 76 (u. Anm. 2) fff., 90 fff., 116 fff., 130, 135 fff., 155 f., 159 fff., 181 fff., 186 fff., 202, 204 f., 207 fff., 220 fff., 230 ff., 234 fff., 239 f., 243 f., 246 f., 249 f., 252, 261 f., 265 ff., 272 f., 274 Anm. 2, 276 fff., 291 f., 295 f., 296 Anm. 4, 298 Anm. 1, 300 (u. Anm. 1 u. 2), 301 fff., 305 Anm. 2, 311 fff., 317 f., 324 fff., 335 f., 340, 348 Anm. 3, 349 ff., 351 Anm 2 u. 3; Türme 118 fff., 162; Westfassade 223 f.; Museum: mittelalterliche Skulpturen 82, 305; Abguss 142; Saint-André, Fassade 191 Anm. 1; Saint-Père: Sakristei, Säulen 191 Anm. 1; Statuen im Kreuzgang 200 Anm. 1.

Château-Chalon
Portal 158 Anm. 2, 179 Anm. 1, 337 fff.

Châteaudun.
Kirche der Magdalena: Baugeschichte 221 Anm. 1, 239 Anm. 3; Portal der Südfassade 220 f.; Skulpturen der Nordfassade (**Abb.** 219) 191 Anm. 1, 216 fff., 265.

Châtillon-sur-Indre.
Kapitäle 284 Anm. 1.

Chauvigny.
Kapitäl des Gofredus 284 Anm. 1.

Cluny.
Romanische Skulpturen 93.

Corbeil.
Notre-Dame: Architektonisches 239 Anm. 5; Reste der Kirche 237 Anm. 3, 239; Statuen, jetzt in der Basilika von Saint-Denis (**Abb.** 56, 236) XVI Anm. 1, 78, 153, 190 Anm. 1, 207, 235 fff., 266, 301, 305, 340, 352.

Cormery.
Statuen im Chor der Kirche 264 Anm. 1.

Crouzilles.
Statuen im Chor der Kirche 264 Anm. 1 u. 2.

Damaskus.
Antike Vorhalle 115 Anm. 2.

Dijon.
Musée lapidaire, Skulpturen von Saint-Bénigne 96 fff., Saint-Bénigne: Baugeschichte 100 Anm. 1; Skulpturen des Westportals 95 ff., 179 (u. Anm. 1) f., 189 Anm. 2, 245 (u. Anm. 1 u. 2) f., 266, 283, 356, 359; Tympanon, in der Vorhalle links 98 Anm. 2.

Donnemarie-en-Montois.
Portalskulpturen 252 Anm. 2.

Épinay-sur-Orge.
Fragmente der Kirche Notre-Dame de Corbeil 237 Anm. 3.

Étampes.
Notre-Dame; Skulpturen des Südportals (**Abb.** 213) 20, 37 fff., 108 Anm. 1, 167 Anm. 1, 168 Anm. 2, 170, 172, 179 Anm. 1, 189, 210 fff., 218 ff., 243, 265, 272 f., 341; Statuen im Innern der Kirche (**Abb.** 215) 210, 214, 305.

Fontgombaud.
Abteikirche, Portalskulpturen 268 Anm. 4.

Gensac.
Skulpturen der Fassade 271 Anm. 1.

Germigny.
Vorhalle der Kirche 251; Westportal, Skulpturen 249 Anm. 1, 251 f.

Honnecourt
Skizzenbuch des Villard de Honnecourt 290 Anm. 1, 322 f.

Joncy.
Portalskulpturen 93, 245 Anm. 1.

La Charité-sur-Loire.
Tympanon, jetzt im Innern der Kirche 250 Anm. 2.

Laon.
Kathedrale, Skulpturen der Westfassade 308 f, 331; Saint-Martin: Grabmäler im Innern der Kirche 319 Anm. 1; Skulpturen der Westfassade 272 Anm. 2, 316.

Laval.
Saint-Martin, Fresken 183 f.

Lavedan.
Saint-Savin, Portalskulpturen des Renold 284 Anm. 1.

Le Mans
Kathedrale: Portal des Südtransepts 197 Anm. 1; Skulpturen im Schiff der Kirche 197 Anm. 1; Skulpturen des Südportals (**Abb.** 24) 19 Anm. 2, 20 fff., 27, 32 f., 56 Anm. 2, 100 Anm. 2, 171 Anm. 1, 175 f., 179 Anm. 1, 185 fff., 189 Anm. 2, 190 Anm. 1, 191 fff., 210, 242 f., 244, 246 f., 249, 265, 283, 300 Anm. 2, 305, 350 Anm. 2; Skulpturen der Vorhalle 192, Anm. 2; Skulpturen der Westfassade 196; Vorhalle 192 Anm. 2. Musée lapidaire, Skulpturen 197 Anm. 1; Notre-Dame de la Couture: Statuen im Chor 196, 264 Anm. 1; Statuen des Westportals 319 Anm. 2.

Le Marillais.
Portalskulpturen 264 Anm. 2.

Le Puy.
Kathedrale, Skulpturen der südlichen Vorhalle 91; Musée lapidaire, mittelalterliche Skulpturen 91 Anm. 3.

L'Ile-Barbe.
Notre-Dame de Grâce, Bau der Kirche 158.

Limoges.
Emailleure 286; Kathedrale, Zeichnungen auf Fliesen 279 Anm. 2.

Loches.
Saint-Ours (Notre-Dame du château): Skulpturen des Westportals 56 Anm. 2, 254 ff.; Vorhalle 255.

Lyon.
Kathedrale, Glasmalereien 169 Anm. 1; Museum, mittelalterliche Skulpturen 245 Anm. 3.

Macon.
Romanische Skulpturen 93.

Mantes.
Notre-Dame: Mittelalterliche Skulpturen auf der nördlichen Empore 306 Anm. 2; Skulpturen der Westfassade 306.

Marseille.
Archäologisches Museum, mittelalterliche Skulpturen 43 Anm.

1; Départementsarchiv, Cartularien 125 Anm. 1; Kathedrale, Marmoraltar 127.

Meillet (bei Souvigny).
Portalskulpturen der Kirche 170 Anm. 1.

Moissac.
Saint-Pierre: Skulpturen des Kreuzgangs (**Abb.** 36) 36, 43 Anm. 1, 67 Anm. 1 u. 2, 79 Anm. 1; Skulpturen des Westportals (**Abb.** 89) 12, 64 Anm. 3, 67 Anm. 1, 69 Anm. 1, 79 Anm. 1, 86 fff, 129, 152 Anm. 3, 270 Anm. 5, 283.

Montcaret.
Skulpturen 108 Anm. 1.

Montgermont (bei Ponthierry).
Reste der Kirche Notre-Dame de Corbeil 237 Anm. 3.

Montmajour.
Kreuzgang: Architektur 131 Anm. 1; Statuen 66 Anm. 1 199 Anm. 1, 270 Anm. 5.

Montmorillon.
Statuen des Oktogons 209 Anm. 1, 348 Anm. 4, 351 Anm. 2.

Montréal.
Portal der Kirche 300 Anm. 1.

München.
Königl Bibliothek, Handschriften 355.

Naumburg.
Dom, Statuen 321 Anm. 1.

Nesle-la-Reposte.
Portalskulpturen 100 Anm. 2, 170 Anm. 2, 179 Anm. 1, 189 Anm. 1, 340 f, 356.

Nesles.
Portal der Kirche 300 Anm. 1.

Nevers.
Kathedrale, Architektur 242. Musée lapidaire, mittelalterliche Skulpturen 247 Anm. 1, 251 Anm. 2, 284 Anm. 1. Saint-Genest, Portalskulpturen 247 Anm. 1. Saint-Pierre, Portalskulpturen 100 Anm. 2, 247 Anm. 1. 341 f. 356. Saint-Sauveur, Portaltympanon 284 Anm. 1.

Nîmes.
Maison-Carrée 116.

Orange.
Antiker Triumphbogen 116, 268 Anm. 3.

Paris.
Bibliothèque nationale: Cabinet des estampes XIV Anm. 2, 2 Anm. 2, 96 Anm. 2; Handschriften 175 Anm. 1, 182 Anm. 1, 2, 3 u. 4, 198 Anm. 2, 224 Anm. 2, 253 Anm. 1. Bureau de la commission des monuments historiques (Sammlung von Zeichnungen u. Photographieen) XIV Anm. 2. École des Beaux-Arts (Sammlung von Photographieen) XIV Anm. 2. Musée de l'hôtel de Cluny: Baseler Tafel 339; mittelalterliche Sculpturen (**Abb.** 35, 315) 33, 152 (u. Anm. 1), 160 Anm. 2, 228 Anm. 3, 237 Anm. 3, 313 Anm. 2, 316 Anm. 1, 319 Anm. 1 u. 2. Musée du Louvre, mittelalterliche Skulpturen 199 Anm. 3, 226 fff, 313 Anm. 2, 319 Anm. 1. Musée du Trocadéro: Abgüsse XIV Anm. 2, 1 Anm. 1, 46, 64 Anm. 3, 70 Anm.

3, 93 Anm. 1 u. 2, 135 Anm. 1, 150 Anm. 1, 152 Anm. 2, 165 Anm. 1, 208 Anm 1, 238 Anm. 1, 313 Anm. 2, 316 Anm. 3, 319 Anm. 1 u. 2, 348 Anm. 1; Sammlung von Photographieen XIV Anm. 2. Notre-Dame: Architektur 152 Anm. 3 Baugeschichte 154 fff.; Kapellen des nördlichen Schiffes 157 Anm. 1: Madonnenstatue des nördlichen Transeptportales 316; Parvis, Christusstatue 158 Anm. 1, 305 Anm. 1; Skulpturen des Chors 160; Skulpturen des Hauptportals 154, 157, 158 Anm. 1, 239 f., 305; Skulpturen des Marienportals 154, 272, 296 Anm. 3, 297 Anm. 3, 300 Anm. 1, 316 Anm. 1; Skulpturen der Porte Sainte-Anne (**Abb.** 34, 35, 140, 151) 12, 20, 33 fff., 99 Anm. 1, 103, 123 Anm. 4, 138 fff,, 146, 148 Anm. 2, 149 fff., 171, 176 Anm. 1, 179 Anm. 1, 187, 190 Anm. 1, 202, 237, 249 f., 252, 262 (u. Anm. 2), 283, 354; Westfassade 153 f., 224 Anm. 1; Sainte-Chapelle, Apostelstatuen 319 Anm. 2. Saint-Germain-des-Prés: Skulpturen des Chores 203; Skulpturen des Westporportals (**Abb.** 202) 99 Anm. 1, 160 (u. Anm. 2), 171, 180 Anm. 3, 190 Anm. 1, 191, 200 fff., 210, 237, 283, 354. Saint-Julien-le-Pauvre, Skulpturen 160 Anm. 2. Saint-Martin-des-Champs 277 Anm. 1, 311.

Poissy.
Architektonisches 209.

Poitiers.
Kathedrale, Skulpturen der Fassade 272 Anm. 2. Notre-Dame la Grande, Skulpturen der Fassade 43 Anm. 1, 209 Anm. 1, 304, 357. Palais de Justice, Statuen der salle des Pas-Perdus 319 Anm. 2. Portaltypus des Poitou 256 f.

Pola.
Amphitheater 268 Anm 2.

Prag.
Dom, Baubetrieb 278 Anm. 3.

Provins.
Saint Ayoul: Fassade 205, 223; Skulpturen des Westportals 190 Anm. 1, 191, 204 f. 209 f. 215, 239 Anm. 3, 249, 342. Saint Quiriace: Portal der Nordfassade, 205 Anm. 4; Portal der Südfassade 205 Anm. 4; thronender Christus der Westfront 205 Anm. 4.

Rampillon.
Skulpturen der Kirche 190 Anm. 1.

Reims.
Kathedrale: Skulpturen der Westfassade 161 Anm. 1, 303 Anm. 1; Westfassade 224, 319. Anm. 2.

Remiremont.
Kloster, Baubetrieb 286 Anm. 3.

Rom.
Colosseum 268 Anm. 2. Diocletiansthermen 223 Anm. 1. Porta Maggiore 268 Anm. 2.

Romans.
Saint-Barnard, Skulpturen des Westportals (**Abb.** 39) 41 fff., 47 f. 107.

Rouen.
Prophetenspiel 358. Saint-Ouen, Baugeschichte 359.

Roye.
Tympanon der Kirche 270 Anm. 6.

Saint-André-le-Bas.
Säule des Willelmus Martini 284 Anm. 1.

Saint-Aventin.
Darstellung der Himmelfahrt Christi 169 Anm. 1.

Saint-Bertrand de Comminges.
Romanische Skulpturen 90 Anm 1.

Saint-Bertin.
Abtei, Baugeschichte 291 Anm 1.

Saint-Denis.
Basilika: Architektur 209; Baugeschichte 154 Anm. 2, 222 Anm 1 u. 2; Baubetrieb 286 fff.; Glasgemälde 126 Anm. 2; Grabmäler 319 Anm. 1; Kapelle des h. Romanus 287; Magazin, mittelalterliche Skulpturen (nicht mehr am Ort) 311; Mosaik der Westfassade 223, 287; Sitzbild des Dagobert 232 ff.; Skulpturen des Kreuzgangs 191, 197 fff., 210, 232, 234, 265; Skulpturen der porte des Valois 228 f.; Skulpturen der Transeptfassaden 272 Anm 2; Skulpturen des Westportals (**Abb.** 84, 86, 88, 231, 307) XIX, 83 fff., 122 f., 152 (u. Anm. 3), 155, 156 Anm. 4, 172, 177 Anm. 1, 182, 190 Anm. 1, 198, 199 Anm. 1, 222 fff., 239, 260 Anm. 1, 265 f., 273, 283, 303 ff., 308; Statuen von Notre-Dame de Corbeil (vgl. unter Corbeil) 238; Westfassade 222 Anm. 1, 223 f.

Saint-Étienne.
Bibliothek 118 Anm. 2.

Saint-Germain-en-Laye.
Museum, Abgüsse 114 Anm 1.

Saint-Gilles.
Skulpturen der Westfassade 14 fff., 59 Anm. 1, 107, 113, 116 Anm. 2, 128 ff., 190 Anm. 1, 200 Anm. 3, 284 Anm. 1, 291, 339.

Saint-Hilaire de Foussaye.
Skulpturen des Audebertus 284 Anm. 1.

Saint-Loup de Naud.
Architektur der Kirche 208 f.; Skulpturen der Westfassade (**Abb.** 207) 56 Anm. 2, 83 Anm 1, 99 Anm. 1, 179 Anm. 1, 181 f. 187 ff., 191, 206 fff., 311.

Saint-Martin d'Ardentes.
Tympanon des Nordportales 284 Anm. 1.

Saint-Maur (Eure-et-Loir).
Holzstatuette v. J. 1157: 191 Anm. 1.

Saint-Paul-Trois-Châteaux.
Skulpturen im Innern d. Kirche 270 Anm. 5.

Saint-Père.
Portal der Kirche 300 Anm. 1.

Saint-Pons.
Skulpturen des Gillo 284 Anm. 1.

Saint-Pourçain.
Portalskulpturen 100 Anm. 2, 342 f, 356.

Saint-Remy.
Grabmal der Julier 268 Anm. 3.

Saint-Remy-la-Varenne 348 Anm. 1.

Saumur.
Saint-Pierre, Portalskulpturen 264 Anm. 2.

Segesta.
Tempel 268 Anm. 2.

Senlis.
Kathedrale: Kapitäle im Innern der Kirche 277 Anm. 1; Skulpturen des Westportals (**Abb.** 307) 90, 306 ff., 318.

Sens.
Kathedrale, Skulpturen des Westportals 56 Anm. 1, 272 Anm. 2, 298 Anm. 3, 306. Museum, mittelalterliche Skulpturen 306 Anm. 1.

Souillac.
Skulpturen der Kirche 270 Anm. 5.

Til-Châtel.
Portalskulpturen 100 Anm. 2.

Toulouse.
Kathedrale, Kreuzgang 67 Anm. 2, 79 Anm. 1. Museum: Grabinschrift 79 Anm. 1; Kapitäle (**Abb.** 85) 67 Anm. 2, 79 Anm. 1, 82 (u. Anm. 7.) 107 Anm. 3; Marmorreliefs aus Saint-Sernin 69 Anm. 1, Skulpturen aus der Daurade 67 Anm. 1, 70 Anm. 1; Skulpturen aus dem Kreuzgang der Kathedrale (**Abb.** 71—74) 36, 69 fff., 279, 283 fff. Saint-Sernin: Kapitäle 67 Anm. 2; Marmoraltar des Bernardus Gelduinus 284 Anm. 1; Skulpturen im Chorumgang (**Abb.** 64) 63 ff., 67 Anm. 2, 68, 113 Anm. 1; Skulpturen des Südportals 36, 69 Anm. 1, 168 Anm. 3. Toulousaner Skulptorenschule 12, 67, 129 fff., 155, 231, 247, 266, 283.

Tours.
Kathedrale, Portale der Seitenfassaden 272 Anm. 2.

Troyes.
Kathedrale: Bauregister 273 Anm. 1; Lettner 274 Anm. 4; romanische Skulpturen 154 Anm. 2.

Valcabrère.
Portalskulpturen 90 Anm. 1.

Valence (Drôme).
Kathedrale, romanische Tympanen 63 Anm. 3.

Vendôme.
Église de la Trinité, Statuen der Vierung 264 Anm. 1.

Vermenton.
Portalskulpturen der Kirche 93 Anm. 4, 245 (u. Anm. 1); Kapitäle im Innern 270 Anm. 3.

Vézelay.
Abteikirche. Skulpturen des Westportals (**Abb.** 94) 12, 16 Anm. 1, 93 ff., 96 Anm. 1, 98, 270 Anm. 4, 271 Anm. 2, (298 Anm. 3, 310 Anm. 2, 322 Anm. 1).

Villenauxe (Aube).
Portal der Kirche 340.

Villeneuve-l'Archevêque.
Statuenportal der Kirche 56 Anm. 1, 303 Anm. 1.

Vraux (Veraux, Cher)
Skulpturen des Westportals der Kirche 251 f.

Xanten.
Kirche des h. Victor, Steinskulpturen 274 Anm. 4.

Berichtigungen und Zusätze.

Seite	36	Zeile	15	von oben:	ikonographische lies: ikonographisch.
„	43	„	5	„ „	Höher (bis zur Hüfte) hinaufgehende Schlitzung des langen Gewandes an den Seiten bemerke ich an einem Kapitäl des Arler Kreuzgangs in der Scene der drei Könige vor Herodes; die Schösse sind hier jedoch nicht aus besonderen Stücken und an die Taille angesetzt.
„	44	„	16	„ „	ist zuzusetzen: (vgl. Abb. 24, S. 81.)
„	50	„	7	von unten:	rythmisch lies: rhythmisch.
„	55	„	5	von oben:	Rythmik lies: Rhythmik.
„	70	„	3	„ „	Eine Kopie der Inschrift in den Mémoires de la société archéologique du midi de la France. Bd. II. (1834), Taf. 2. Fig. 2. Die Inschrift befand sich damals noch auf der Basis der Statue.
„	78	„	3	von unten:	gipfelig lies: zipfelig.
„	86	„	13	von oben:	Der Verweis auf Abb. 28 und 29 ist irrtümlicher Weise in diesen Absatz geraten.
„	91	„	4	„ „	werde es lies: werde sie.
„	110	„	9	„ „	Die Bezeichnung: Sarkophag mit der kalydonischen Eberjagd beruht auf einer Mitteilung aus zweiter Hand. Nach der mir vorliegenden Abbildung der linken Schmalseite, der der S. 111 abgebildete Jüngling entstammt, handelt es sich viel-

mehr um einen Hippolytus-sarkophag. Die auf der Schmal-seite dargestellte Scene ist, wie es scheint, mit den von Kalk-mann, Hippolytos, Archäolo-gische Zeitung 1883, Sp. 65 ff. beschriebenen Darstellungen zusammenzustellen. Mein Freund Leo Bloch macht mich auf diesen Artikel aufmerksam.

Seite	120	Zeile	4	von unten:	Die ohne Ziffer gebliebene Anmerkung 2 gehört zu den Worten des Textes: die Figur eines Engels (letzte Zeile a. S. 120.)
„	176	„	18	von oben:	Gaignière's lies: Gaignières'.
„	244	„	14	„ „	erscheint lies: scheint.
„	259	„	4	von unten:	Gaignière's lies: Gaignières'.
„	269	„	8	von oben:	skulptiert lies: skulpiert.
„	271	„	6	„ „	kommt von der monumentalen Malerei her, sie ist lies: trat vielfach in die Fuss-stapfen der monumen-talen Malerei, sie war dann...
„	335	„	6 u. 17	„ „	Chalons lies: Châlons.
„	339	„	1 u. 2	„ „	faut lies: il faut.
„	339	„	2	von unten:	skulptierter lies: skulpierter.

1375 Chartres

811-530154

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Strassburg i. E.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE.

1. HEFT:

Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey.
Preis ℳ 2. 50

2. HEFT:

Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1789 von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. Preis ℳ 3. —

3. HEFT:

Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter von Dr. Rudolf Kautzsch. Preis ℳ 2. 50

4. HEFT:

Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters von Ernst Polaczek. (Unter der Presse.) Preis ca. ℳ 3. —

Weitere Hefte in Vorbereitung.